L'EDUCATION MUSICALE

23, rue Bénard, 75014 PARIS C.C.P. Paris 9904.69 C

Supplément au n° 292

NOVEMBRE 1982

PRIX : 30 F

1983



SCHUBERT

- Trio n° 2 en mi-bémol (2e et 4e mouvements)

MANUEL DE FALLA

- 7 chansons populaires

OLIVIER MESSIAEN

- Les oiseaux exotiques

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %		
TARIF au 1er juillet 1982	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	100 F	120 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	125 F	145 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1982)	30 F	40 F

Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie plus cahier d'analyses) : T.T.C. **200 F**

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

Education Musicale (seule) .... **12 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **15 F**

Coordination : Simone MUSSON - Jean MAILLARD.

N° Commission paritaire 58972 N° ISSN 0013-1415

M. MUSSON - 23, rue Bénard, 75014 Paris répondra à toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques). (Joindre un timbre pour la réponse).

Directeur de la Publication : Charles NEGIAR - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : 543.38.20

DEPOT LEGAL : 4e TRIMESTRE 1982

Imprimeries Charles NEGIAR - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : Y993

Page III de Couverture - Sommaires de l'Education Musicale OCT. NOV.

L'EDUCATION MUSICALE

39e Année
Supplément au n° 292

Spécial BACCALAUREAT 1983

SOMMAIRE

Pages :

X = en règle générale, notez à retenir –

MUSIQUE AU BACCALAUREAT

(Epreuve Facultative)

B.O. Nº 29 (24-7-80)

I - Exercice d'écoute

Ces exercices, effectués à partir d'une bande enregistrée, se déroulent de la façon suivante :

a) le texte d'une phrase musicale n'excédant pas six mesures est distribué aux candidats.

Cette phrase musicale, jouée au piano, est proposée deux fois aux candidats à trente secondes d'intervalle.

Trente secondes plus tard, les candidats entendent deux fois, toujours à trente secondes d'intervalle, une nouvelle version de cette phrase comportant trois modifications d'ordre mélodique. Ils sont invités à écrire, sur portée, cette nouvelle version de la phrase.

b) une phrase mélodique de quatre mesures est jouée au piano sans interruption ; elle est répétée deux autres fois. Ces trois auditions se succèdent à trente secondes d'intervalle.

Les candidats devront en noter uniquement la mesure et le rythme.

c) un fragment musical de douze mesures, harmonisé de façon simple, est joué au piano.

Trois accords de ce fragment, à l'exclusion de l'accord final, seront soulignés par un point d'orgue, d'une durée approximative de cinq secondes.

Ces accords, à l'état fondamental, seront :

— un accord parfait majeur ou mineur ;

— un accord de septième de dominante ;

— un accord de nature différente des deux précédents.

La nature de cet accord n'aura pas à être précisée — la réponse à donner par le candidat sera "autre accord".

Le fragment sera joué un seconde fois, de la même façon, à quinze secondes d'intervalle.

Le candidat aura à indiquer l'ordre d'apparition de ces trois accords.

d) après l'audition de deux solos d'instruments différents, chacun d'une durée approximative de 15 à 20 secondes, les candidats auront à identifier les instruments utilisés.

Cette audition sera proposée deux fois à trente secondes d'intervalle.

e) deux extraits d'œuvres musicales, chacun d'une durée comprise entre une et deux minutes et faisant appel à deux formations différentes, instrumentale, vocale ou mixte, sont entendus deux fois, à trente secondes d'intervalle.

Les candidats auront à situer ces extraits, aussi précisément que possible, dans l'histoire générale de la musique et à indiquer pour quelle formation ces fragments ont été écrits (orchestre symphonique — ensemble de musique de chambre — monodie accompagnée — quatuor vocal etc.).

La réponse devra être rédigée en cinq lignes maximum.

Les extraits présenteront des caractéristiques aussi évidentes que possible de l'époque, du compositeur et de l'œuvre.

II - Exercice de solfège

L'épreuve consiste en une lecture chantée, avec le nom des notes ou vocalisée d'un texte inédit de seize à vingts mesures en clé de sol, accompagné au piano. L'accompagnement très simple évitera la doublure systèmatique de la ligne vocale.

L'examinateur s'attachera autant aux qualités relevant des intentions expressives et musicales qu'aux capacités purement vocales ou aux facultés techniques de déchiffrage.

III - Exécution instrumentale ou vocale

Au choix. L'exécution d'un morceau préparé en cours d'année et joué sur le piano ou sur le propre instrument du candidat, ou l'interprétation vocale d'une mélodie.

IV - Histoire de la musique

Le programme comporte cinq œuvres : trois, d'auteurs, de genres et d'époques différents, imposées chaque année sur le plan national par circulaire du ministre de l'Education, et deux autres laissées au libre choix du candidat. Les œuvres choisies par celui-ci qui peuvent appartenir à n'importe quelle période ou civilisation doivent être des pages de valeur authentique illustrant des aspects divers de la musique.

Le candidat disposera de dix minutes environ pour répondre aux questions posées par l'examinateur.

Cette partie de l'épreuve permet, en effet, de compléter les informations données par les exercices précédents sur les connaissances et la sensibilité artistique des candidats.

A PROPOS DES TESTS D'ECOUTE

Les tests ou exercices d'écoute ont remplacé depuis trois ans la dictée musicale : ils sont à la fois un jeu et un moyen de contrôle efficace et agréable des capacités auditives, élargies à l'harmonie, aux timbres et aux styles. Le candidat ne doit pas s'en inquiéter, mais s'y préparer par un entraînement bref mais régulier en séances ponctuelles. Détail pratique : il est indispensable de s'exercer et d'aller à l'examen avec un crayon graphite taillé aux deux extrêmités, ou avoir deux crayons et une gomme.

Le **premier exercice** (modifications mélodiques) est généralement très vite dominé et il suffit d'une attention minime pour repérer les trois modifications et recopier sans erreur la phrase ainsi transformée.

Le **second exercice** (relevé rythmique avec mesure) est plus gênant pour le candidat musicien, qui ne pourra se retenir de noter **ipso facto** la hauteur des sons, laquelle n'est pas demandée : il n'est guère difficile de ne recopier que le rythme. Pour réaliser cet exercice, il convient de déterminer mentalement (ou discrètement du bout du doigt) une battue (pulsation) et de mémoriser dans ce cadre les rythmes proposés. Il est parfois plus astucieux de procéder par élimination des fragments reconnus et raccorder ensuite, plutôt que s'obstiner à commencer dès le début. L'unité de temps est choisie arbitrairement, mais le plus simplement possible : noire ou noire pointée généralement.

Le **test d'identification d'accords** effraie à tort nombre de candidats. La préparation peut se faire très méthodiquement. La phrase de douze mesures représente une carrure musicale classique avec élan et retombée pour la conclusion : il est logique de penser que l'accord de septième de dominante constituera un repos au centre de la phrase. Sans constituer une certitude, ce point de vue n'est pas erroné. Cet **accord de septième de dominante** présente, sur le Ve degré **(dominante)**, deux notes caractéristiques de la tonalité : le IVe degré **(sous-dominante)** et le VIIe **(sensible)** à distance de titron lun de l'autre. Ces deux sons ont un caractère attractif impérieux qui ne peut échapper, même si les oreilles modernes ont pris l'habitude de trouver agréable cette dissonance. Et il n'en demeure pas moins qu'elle présente deux frottements qu'un entraînement peu important permettra vite de repérer : celui de la septième même, et celui du titron. Cet accord donne vraiment une impression d'équilibre instable et d'attraction inéluctable vers une conclusion. D'où sa position également fréquente avant l'accord final, pour la cadence parfaite.

l'accord parfait — Majeur ou mineur, il n'y a pas à spécifier — donne une impression de stabilité, d'équilibre et de repos. Même s'il s'agit d'un accord "de mouvement", c'est-à-dire appelant une continuation, cet appel n'a jamais rien d'impératif comme c'est le cas dans le septième de dominante.

L'autre type d'accord est nettement dissonant. Il suscite avant tout un plaisir auditif mais à la saveur épicée, une impression arômatique au sein du discours, sans que l'auditeur ressente l'impression, comme dans la septième de dominante, d'être dans un goulet dont la sortie est inévitable.

Ces trois types d'accords demandent à être entendus séparément à l'entraînement, et bien identifiés un par un, avant de passer à une phrase complète.

En ce qui concerne le quatrième exercice d'écoute **(identification d'instruments)**, il convient de bien connaître les groupes de l'orchestre : vents (bois d'une part, cuivres d'autre part), percussions (traditionnelles ou inhabituelles, à son réels ou à bruit, membranes, idiophones...) et cordes frottées. Les **bois** sont à embouchre comme la **flûte** et donnent un son argentin et "flûté", comme un doux trait d'argent au-dessus de l'ensemble. La **petite flûte** (piccolo) qui la complète dans l'aigu, est perçante, stridente. Les **anches doubles** sont nasillardes, cruchantes, d'une acidité ou d'une âpreté agréable **(hautbois** rustique, **cor anglais** nostalgique, **basson** lyrique et poignant dans l'aigu, caverneux dans le grave, cocasse dans les détachés rapides). Mais les **anches simples** sont généralement chaudes, douces, ouatées et félines dans le médium, caverneuses dans le grave et très "interpellantes" dans leur aigu, dur dans l'ensemble **(petite clarinette** criarde, d'emploi assez rare, **clarinette** lyrique, élégiaque, **cor de basset** sérieux et tendre, d'emploi également rare, **clarinette basse** au son caverneux et "pneumatique"). Les **cuivres** sont "métalliques" : **trompettes** à détaclés nets et "perlés", aux liés "ronds" ; **cornets à pistons** assez rares, au débit volubile, au son proche de celui du cor d'harmonie dont ils sont le prolongement dans l'aigu. **Trombones** à la voix majestueuse et grave, quasi héraldique, moins cuivrée, moins "roulante" et plus tranchée que celle du **cor d'harmonie** poétique et rêveur quand il ne force pas pour quelque héroïque fanfare. Le **tuba** possède un son rond, impressionnant dans le grave qu'on peut rendre plaisant, d'un lyrisme pregnant, qu'il faut savoir manier dans son aigu, qui correspond au médium général de l'orchestre. Les **violons** sont les plus aigus des cordes "caressées" par l'archet : ils sont brillants ou lyriques, groupés et ensembles de premiers et seconds violons au sein de l'orchestre. **L'alto** a la voix plus âpre dans son grave (une quinte au-dessous du violon), nostalgique et "déchirée" dans l'aigu. La **basse** ou **violoncelle** sonne rond d'un lyrisme viril, alors que la **contrebasse** est rauque, semble lourde dans son élocution et moins facile à faire chanter dans son aigu, déchirant. Les **percussions** traditionnelles comportent les **timbales** (deux donnant la tonique et la dominante chez les Classiques) qui sont des membranes à son réel, tendues sur une cuve métallique ; et le baroque "musique turque" comportant **grosse caisse, cym-**

bales et **triangle.** Mais les **percussions** absorbent aujourd'hui tout instrument qui n'appartient pas traditionnelement à l'orchestre : on y inclut même le **piano** s'il n'est pas soliste, et la **harpe!** Il faut s'entraîner à identifier quelques timbres caractéristiques comme **célesta,** les **ondes Martenot** (inventées en 1928), le **xylophone.** Il est difficile de tout recenser ici : l'orgue ne doit pas poser de problèmes, même pour ses diverses esthétiques (baroque, romantique, néo-classique). De même que des instruments particuliers qui n'entrent pas naturellement dans l'orchestre symphonique comme le **saxophone** (sopranino et soprano "crus" et facilement criards, **alto** plus employé par les "traditionnels" que le **ténor** et le **baryton** qui ont fait la gloire de musiciens de jazz). L'accordéon, l'harmonica sont rarissimement utilisés par quelques modernes depuis 1920. Les instruments baroques comme les **violes** redeviennent d'un usage sympathique dans un répertoire très déterminé qui correspond à leur époque : leur sonorité est plus "fragile" et "gracile" que celle de la famille du violon : elles s'en différencient entre autres par le fait que le **vibrato** leur est interdit. Il est très vraisemblable que jamais des pièges de cet ordre ne seront tendus aux candidats au Baccalauréat. Cette épreuve est une épreuve de bon sens pour des amateurs, pas pour des professionnels!

Le dernier exercice d'écoute consiste en **l'identification de deux fragments d'œuvres caractéristiques.** Ici encore, pas d'ambiguïté ni de piège et les extraits choisis doivent être caractéristiques d'un style, d'une époque, ou d'un genre. Il n'est pas demandé aux candidats de trouver le nom du compositeur. S'il y parvient, c'est très bien, mais il importe davantage de savoir déterminer une formation ou un genre, voire une forme, ce qui est moins aisé avec un si bref exemple : une ouverture pour orchestre, un fragment de poème symphonique, une exposition de concerto peuvent facilement passer pour un extrait de symphonie. Les sujets proposés évitent en principe ce genre de piège : un concerto sera ainsi présenté dans un passage caractéristique où se manifeste l'instrument soliste. Si le candidat annonce comme "extrait de symphonie" un passage d'ouverture, sa réponse sera, bien sûr, considérée comme bonne. L'important est de s'entraîner à déterminer à l'aide d'un vocabulaire adéquat, les caractères essentiels du fragment entendu : dans sa **mélodie,**sa texture harmonique ou contrepointique (thématique), dans son matériel, son rythme, son tempo, sa forme. Le candidat doit, dans les cinq lignes demandées, fournir un texte clair, précis, substantiel et bien rédigé. Ne pas tomber dans l'infantilisme qui consiste à écrire très petit pour en mettre davantage. Il faut éviter la paraphrase, la description et le "style télégraphique" du genre : "On entend un violon, une flûte, violon encore, c'est un orchestre, il y a un cor, puis un violon...". Il y a suffisamment à dire en cinq lignes pour éviter tout ce qui est inutile ou superflu.

Le **Manuel pratique d'analyse auditive** que Georges GUILLARD vient de publier aux **Editions Musicales Transatlantiques** est particulièrement intéressant et utile. Que son niveau assez élevé n'effraye pas : les amateurs d'écoutes sérieuses d'œuvres y auront toujours recours, bien au-delà d'une épreuve facultative de Baccalauréat.

Jean Maillard

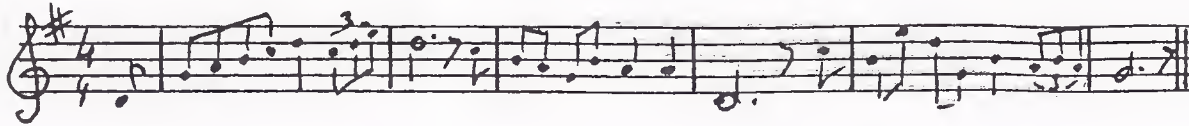
SESSION 1982

EXTRAITS
D'EPREUVES DONNEES

Exercices d'Ecoute

PARIS CRETEIL-VERSAILLES

a) Phrase musicale initiale *(fournie au candidat)*



nouvelle version de la phrase *(fournie par le candidat)*



d) identification des instruments utilisés

1er solo Harpe 2e solo Clavecin

e) commentaire des deux extraits musicaux *(en cinq lignes)*

Mozart : Flûte enchantée — (XVIIIe siècle - 2e moitié)
Milhaud : Création du Monde (XXe siècle - 1ère moitié)

MONTPELLIER

a) Phrase musicale initiale *(fournie au candidat)*



nouvelle version de la phrase *(par le candidat)*



b) Phrase mélodique de 4 mesures

noter la mesure et le rythme



d) identification des instruments utilisés

1er solo Clavecin 2e solo Cor anglais

e) commentaire des deux extraits musicaux *(en cinq lignes)*

Bach : Cantate BWV 140 (1ère moitié - XVIIIe siècle)
Milhaud : Création du Monde (1ère moitié - XXe siècle)

EPREUVE DE SOLFÈGE I

Solfège II

SOLFEGE III

mf

mf


p
p

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Trio pour piano, violon et violoncelle en MIb M.
D 929 op. 100
Partition de poche : Edition Eulenburg N° 85

par Sabine BERARD
Professeur agrégé d'Education Musicale
Foyer des Lycéennes

I. DOCUMENTATION

Discographie :

— Disque CBS 75858, E. Istomin-I. Stern — L. Rose
— Disque VSM,C 181-01926/27, Menuhuin H. — Menhuin Y. — Gendron M.
— Disque DG4-2734.004, Trio Trieste : Eschenbach-Koeckert-Merz
— Disque HM40.1047, Pennetier, R. Pasquier, Pidoux.
— Disque PHI 2-6747.431, Beaux-Arts Trio.
— Disque RCA 2-ARL 2 0.731, RUBINSTEIN, Szeryng, Fournier.
— Disque SUP 914.100, Trio Tchèque.

Bibliographie :

EINSTEIN (A.). Portrait d'un musicien (traduction de J. Delalande), éd. Gallimard, Paris, 1959
GOLDSCHMIDT (H.), article sur Schubert dans le dictionnaire de la musique, les hommes et les œuvres, éd. Bordas 1979
HANDMAN (D.), article sur Schubert dans l'Encyclopédie de la Pléiade, tome 2, NRF, 1963
KOLB (A.), Schubert, éd. A. Michel, 1952
LANDORMY (P.), La vie de Schubert, éd. Gallimard, Paris, 1928
MASSIN (B.), Franz Schubert, éd. Fayard, 1977
PITROU (R.), Franz Schubert, vie intime, éd. Emile-Paul, Paris, 1949
PRODHOMME (J.G.), Schubert raconté par ceux qui l'ont vu, Paris, 1928
ROSTAND (Cl.), article sur Schubert dans le Larousse de la Musique, tome 2, 1965
SCHNEIDER (M.), Schubert, éd. du Seuil, coll. Solfèges, N°4, 1963

BERARD (S.), Musique, langage vivant, éd. Hachette-Van de Velve, 1981
CLOUZOT (O.), article sur la musique de film, Encyclopédie de la Pléiade, tome 2, NRF, 1963
SNYDERS (G.), le Goût musical en France aux XVIIe et XVIIIe siècles, librairie philosophique J. Vrin, 1968
VIRET (J.), article sur le trio dans le dictionnaire de la musique, technique, formes et instruments, éd. Bordas, 1977
WIRTH (H.), article sur la musique de chambre dans le dictionnaire de la musique, technique, formes et instruments, éd. Bordas, 1977

II. LA MUSIQUE DE CHAMBRE

Quand Schubert compose son trio en MIb, en 1827, la musique de chambre vient en fait, tout juste, de trouver sa personnalité, son style spécifique.

Evolution du genre

Certes, de tout temps, de petits ensembles instrumentaux ont eu l'occasion de se produire. Au Moyen-âge, se réunissaient occasionnellement quelques instrumentistes qui accompagnaient ou rythmaient danses et chansons.

A la Renaissance, les quatre parties d'une œuvre vocale étaient bien souvent transcrites pour quatre instruments (tels le luth, l'épinette, la flûte à bec et la viole de gambe).

Vers 1600, l'expression "musique de chambre" englobait toutes les compositions instrumentales et vocales autres que celles destinées à l'église, à l'opéra ou à quelque solennité.

La musique de chambre, au sens ou nous l'entendons actuellement, apparaît avec le développement du violon puis du violoncelle, en Italie, durant la 2e moitié du XVIIe siècle et surtout au XVIIIe siècle.

S'illustrent dans ce genre Salomone Rossi, Biagio Marini, puis Legrenzi, Vitali, Bassani, Torelli.

Les premiers chefs d'œuvre dans le genre de la sonate sont dus à Arcangelos Corelli (1653-1713) qui composa 48 sonates en trio (sonates pour 2 solistes et basse continue (1)) et 12 sonates pour violon et basse continue.

Vivaldi composera lui aussi 75 sonates à 2 et 3.

En France, suivant la voie royale tracée par le génial Corelli, François Couperin compose à son tour des sonates pour 2 violons et basse continue. Citons les 5 sonates en trio que sont la Pucelle, la Steinkerque, la Visionnaire, l'Astrée et la Superbe. La Sultane est une sonate en quatuor. L'apothéose de Corelli (1724) est une sonata da chiesa dont les 7 mouvements sont interprétés par flûte, hautbois et basse continue. Les Concerts royaux (1722) et les Goûts réunis (1724) sont écrits pour de petits ensembles.

(1) Sonates en trio, mais... pour 4 instruments! La basse continue est en effet interprétée par le clavecin et le violoncelle.

En 1741, Rameau compose les admirables pièces de clavecin en concert, pour flûte, hautbois et clavecin.

A la fin du siècle, Jean Marie Leclair écrit des sonates pour violon et basse continue, ou 2 violons avec ou sans basse continue.

En Angleterre, Purcell compose 12 sonates en trio, en 1683.

En Allemagne, Bach, Haendel, Telemann écrivent sonates en trio, sonates pour violon et clavier ou même pour violon seul...(1)

Mais toutes ces partitions se rattachent davantage à la suite qu'à la sonate classique! Les pièces, souvent nombreuses, aux noms de danses ou aux titres pittoresques, de structure binaire ou rondeau, alternent, lentes et rapides.

Avec Corelli, Bach, Rameau..., il arrive toutefois que le nombre de pièces se ramène à trois, qu'elles perdent leur nom de danses au profit d'indications de tempi, adoptent des structures ternaires monothématiques voire bithématiques, préfigurant la sonate classique.

Il faut en outre bien préciser que l'instrumentation de ces œuvres n'est absolument pas fixe ; les pièces peuvent être jouées indifféremment par tel ou tel instrument. "Les concerts royaux" "déclare Couperin conviennent non seulement au clavecin mais aussi au violon, à la flûte, au hautbois, à la viole et au basson". En tête de "l'Apothéose de Corelli", il précise encore "Cette œuvre peut s'exécuter à 2 clavecins ainsi que sur tous autres instruments".

Enfin, la frontière entre musique de chambre et musique d'orchestre est alors mal délimitée... Une même œuvre peut être jouée par un petit nombre d'instruments ou par un orchestre plus ou moins conséquent.

— Vers 1750 la basse continue disparaît. En 1752, Karl Philipp Emmanuel Bach fixe le cadre de la sonate. Avec l'école de Mannheim, l'orchestre classique se constitue ; un répertoire distinct de celui pour petites formations instrumentales lui est désormais confié. Les instruments du quatuor, parfaits dans leur forme, sont joués avec une technique déjà élaborée ; le perfectionnement de la facture du pianoforte annonce le piano ; celui-ci sera définitivement mis au point en 1821 par Sébastien Erard.

Pour toutes ces raisons, la musique de chambre trouve enfin, dans la 2e moitié du XVIIIe siècle, son visage définitif.

On parle de musique de chambre à propos d'œuvres écrites pour un petit nombre d'instruments.

Ce sont en général des sonates.

Il existe des sonates pour un seul instrument, pour deux instruments (duos) pour trois instruments (trios), pour quatre instruments (quatuors), pour cinq instruments (quintettes), pour six instruments (sextuors), pour sept instruments (septuors), pour huit instruments (octuors).

Les ensembles instrumentaux peuvent se composer uniquement de cordes, (trio à cordes : violon, alto, violoncelle-quatuor à cordes : 2 violons, alto, violoncelle-quintette à cordes : 2 violons, alto, 2 violoncelles-sextuor à cordes : 2 violons, 2 altos, 2 violoncelles), ou regrouper le piano et les cordes (sonates pour piano et violon, piano et violoncelle-trios pour piano, violon et violoncelle-quatuors pour piano, violon, alto et violoncelle), ou réunir divers instruments (vents, cordes, piano...) tels le Quintette de la Truite de Schubert, écrit pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse ou le Quintette avec clarinette de Mozart pour 2 violons, alto, violoncelle et clarinette...

Les sonates sont, en général (2), en 4 mouvements.
Le 1er mouvement est un Allegro
Le 2e mouvement est un Andante
Le 3e mouvement est un Menuet
Le 4e mouvement est un Allegro.

Le 1er mouvement épouse, en général (2), la "forme-sonate" ; il se divise en 3 parties : une exposition de deux groupes thématiques, l'un au ton principal, l'autre au ton de la dominante ou au relatif, séparés par un pont, — un développement de ces thèmes, — une réexposition des thèmes au ton initial.

Le 2e mouvement est de "structure-lied" : ABA, ou bien c'est un thème suivi de variations.

Le 3e mouvement, troujours à 3 temps, est en trois parties : ABA

Le 4e mouvement est un rondo (couplets alternant avec un refrain) ; il peut aussi être de "forme-sonate" (3).

Haydn est considéré comme le "père du quatuor". Il en compose 77. Il écrit aussi des sonates pour piano, pour violon, des duos, des trios à cordes, 45 trios pour piano, violon et violoncelle. Bon nombre de ses œuvres annoncent celles de Schubert.

Mozart, qui déclare "avoir tout appris en matière de quatuor de son maître Haydn" compose 23 quatuors à cordes, 7 quintettes à cordes, 7 trios à cordes, 17 sonates pour piano, 43 sonates pour piano et violon...

En Italie, Boccherini (1743-1805) compose 91 quatuors et plus de cent quintettes...

Notons que dans les partitions de la fin du XVIIIe siècle, le violon tient le plus souvent un rôle de premier plan. Les autres instruments se contentent de l'accompagner ; leur partie ne présente guère d'intérêt. Toutefois, chez Haydn et Mozart, il arrive que tous les instruments discourent à part égale ; chaque pupitre possède alors une ligne mélodique intéressante.

— Beethoven donne ses lettres de noblesse au genre. Il compose 10 sonates pour piano et violon, 5 pour piano et violoncelle, 7 trios avec piano, 3 quatuors avec piano, 4 trios à cordes, 16 quatuors à cordes, 3 quintettes à cordes...

Dans ses œuvres le Scherzo supplante désormais le menuet. Plus rapide et plus tendu que celui-ci, il est toujours à 3 temps et toujours ABA.

Surtout, expression des doutes, révoltes, aspirations de l'homme, l'œuvre adopte un ton plus personnel. Les divers volets qui la composent deviennent les actes

---

(1) Cette liste est loin d'être exhaustive. Nous ne nommons pas ici tous les compositeurs ayant écrit de la musique de chambre pas plus que toutes les œuvres de ceux que nous citons.

(2) Comme toute règle générale, celle-ci admet des exceptions.

(3) Cf. dans l'ouvrage "Musique, langage vivant" de Sabine Bérard, avec la collaboration de Jean-Paul Holstein, paru aux éditions Hachette-Van de Velde, les chapitres consacrés à la Sonate.

d'un drame. Les thèmes personnalisés, "thèmes-idées", s'affrontent. Les instruments participent activement au dialogue, aux débats. Le rôle de chacun est essentiel ; nul n'est relégué à l'arrière plan ; le discours est nerveux et incisif.

Evolution du goût

— Dans un premier temps, la musique instrumentale pure est peu appréciée des mélomanes, pour ne pas dire abhorrée. En effet, durant tout le XVIIe siècle, la musique n'a de valeur que si elle représente, décrit, imite, sous-tend ou sous-entend des paroles. Elle est une langue d'images.

"Il n'y a pas un son de l'art qui n'ait son modèle dans la nature" déclare Batteux ; pour l'abbé Dubos "Le musicien imite les tons, les accents, les soupirs, les inflexions de la voix". La musique n'est pas belle en elle-même, mais seulement dans la mesure où elle se rapporte à son sujet, ce qui fait dire à l'abbé Pluche que "Le plus beau chant, quand il n'est qu'instrumental devient presque nécessairement froid puis ennuyeux, parce qu'il n'exprime rien". Pour Bollioud de Mermet "Le but de la musique instrumentale devrait être de prêter des paroles aux sons", et Diderot ajoute "Toute musique qui ne peint ni ne parle est mauvaise". Quant à Jean-Jacque Rousseau, il recherche lui aussi la signification des sons lorsqu'il écoute une œuvre instrumentale!

— Pourtant une réaction se dessine à la fin du XVIIIe siècle ; pour Chabanon "Les sons ne sont pas l'expression de la chose, ils sont la chose-même... La musique plaît indépendamment de toute imitation ; elle agit sur nos sens". De belles lignes mélodiques, une rythmique intéressante, des couleurs instrumentales recherchées, voilà ce que d'aucuns attendent désormais de la musique. Dès lors la musique instrumentale pure a droit à l'existence.

— Notons aussi que tout un courant de pensée voulut borner la musique, pendant assez longtemps, à n'être qu'un art de divertissement. La virtuosité, la volubilité des traits, le brillant de l'exécution, voilà ce qui est apprécié. La musique se doit d'être aimable, séduisante!

La Harpe refuse avec énergie la violence pathétique de certaines partitions ; "Je ne viens pas entendre le cri d'un homme qui souffre. J'attends de l'art du musicien qu'il trouve des accents douloureux sans être désagréables" ; à propos du quatuor des harpes, en MIb de Beethoven, un critique écrit "Il n'est pas désirable que la musique instrumentale s'égare de cette manière. Le quatuor n'a pas pour objet de célébrer la mort, de peindre les sentiments du désespoir mais d'égayer l'âme par un jeu doux et bienfaisant de l'imagination".

Lacépède, quant à lui, loue dans la musique de chambre "le calme, la tendresse, la douceur, l'amitié pure, l'amour comblé"! ; il assiste à une conversation entre "amis fidèles... amants heureux", lorsqu'il écoute un quatuor!

— Cependant, à la fin du XVIIIe siècle, une tendance nouvelle se fait jour. "Comprise sans l'aide et le truchement de la parole ; goûtée pour elle-même, de plus en plus dégagée du principe de l'imitation qui la confinait dans le domaine des images et concepts nettement déterminés, la musique naît à une vie nouvelle, elle devient de moins en moins affaire de raison, elle fait la part plus large au sentiment, par suite à l'individualisme, et c'est un immense horizon qui s'ouvre devant elle. On aime désormais l'effusion sentimentale, le pathétique, l'accent personnel" (Striffling, Esquisse du goût musical en France au XVIIIe siècle).

Avec l'avènement du Romantisme, l'art devient subjectif, expression du moi ; on privilégie la passion, on accorde la primauté à l'imaginaire, au rêve, sur le rationnel. "Le contenu des formes exprime de plus en plus l'humain ; le lyrisme individuel ne cesse d'étendre son empire... Les maîtres allemands ont pour mot de ralliement "Empfindsamkeit" (sensibilité) remarque Marc Pincherle dans l'histoire de la musique, tome II de la Pléiade.

Poète, le romantique épris d'aventure, à la recherche de l'absolu, nostalgique d'un perpétuel ailleurs, sonde le mystère de l'univers. Il aime se retrouver dans une nature-miroir de son moi, de ses aspirations, de ses angoisses et désespérances.

Telle est la situation au moment où Schubert apparaît dans l'histoire. Mais qui est Schubert ? Qu'a-t-il composé ? En ce XIXe siècle, ère de mutation politique, artistique, esthétique, quelle va être sa démarche compositionnelle ? Quel esprit va animer sa création ?

Vie

Schubert naît le 31 janvier 1797 à Lichtenthal, faubourg de Vienne. Son père dirige l'école paroissiale et lui donne ses premières leçons de violon ; son frère Ignace, de 12 ans son aîné, lui enseigne le piano. Soprano, il chante à l'église et tient fort bien sa partie. Le maître de chapelle de la paroisse lui apprend l'alto, l'orgue et lui donne ses premières leçons d'harmonie. Très vite les dons de l'enfant se révèlent. "Quand je voulais lui apprendre quelque chose de nouveau, note son père, Franz le savait déjà".

En 1808, il est reçu à la chapelle impériale et peut suivre les cours du Stadtkonwickt, sorte de Conservatoire attaché à l'université. Il joue du violon dans l'orchestre du Collège et bénéficie de l'enseignement de Salieri pour la composition.

En 1812, Schubert perd sa mère. Voulant pour son fils une vie rangée exempte de soucis financiers, son père l'exhorte à devenir lui aussi maître d'école. Pour échapper aux 14 ans de service militaire (!), Franz satisfait ce vœu. Il accepte en 1814 un poste d'aide-instituteur mais très vite abandonne ce métier pour lequel il ne se sentait pas fait!

Il se heurte alors à de nombreuses difficultés matérielles et se voit obligé d'accepter le poste de musique chez le Comte Esterhazy. Ces deux ans en Hongrie, bien qu'heureux et féconds en compositions de toutes sortes sont considérés par Schubert comme une servitude professionnelle qui l'éloigne de ses amis et des soirées viennoises qui lui sont chères. Il rentre alors à Vienne où, indifférent à l'argent, il va désormais mener une vie de bohême, allant loger chez l'un chez l'autre, partageant son temps entre le travail, les promenades dans la nature et les amis.

Si Schubert ne trouva pas de femme à épouser (ce qui l'affecta profondément), il sut s'entourer de fidèles

amis tels les poètes Grillparzer, Mayhofer, Schobert, Von Spaun, les peintres von Schwind, Kupelwieser... Ceux-ci vouaient une grande admiration au compositeur et entreprirent de défendre ses intérêts en diffusant ses œuvres, en le mettant en relation avec des musiciens qui devinrent les interprètes de ses partitions (Schobert lui fit rencontrer le chanteur Vogl), en trouvant des éditeurs pour son œuvre. Schubert aimait à les retrouver au café, à la campagne, ou chez l'un ou l'autre. C'étaient alors de longues discussions, ou bien des séances de lectures ; on parlait littérature, philosophie ; on faisait de la musique, on chantait ; mais on dansait, riait, jouait aussi. Ces réunions amicales nommées "Schubertiades", faisaient le plus grand bien à cet homme simple, bon, humble, timide qui les préférait aux applaudissements mondains et aux honneurs. Là, à côté du Schubert rêveur et mélancolique, se révélait un Schubert heureux, insouciant, plein de bonne humeur et d'entrain, aimant rire et se divertir.

Mais Schubert se trouvait laid et ne faisait rien pour s'arranger! Sa tenue était le plus souvent négligée! En 1823, comble de malheur, il contracta la syphilis, maladie alors incurable. Des malaises divers, des maux de tête toujours plus fréquents le font cruellement souffrir ; les idées noires, le spleen ne le lachent plus. "Il sombre dans la neurasthénie. Il voit sa santé détruite, sa vie gâchée, ses espérances de jeunesse anéanties". Il songe alors de plus en plus à la mort ; croyant, pieux, il ne l'appréhendait nullement et la considérait plutôt comme une amie bienfaisante et consolatrice. En 1828, le typhus l'emporta en quelques jours ; il avait 31 ans. Il est inhumé à Vienne, au cimetière de Währing, à quelques mètres de Beethoven qu'il ne connut pratiquement pas, bien qu'habitant la même ville.

Oeuvre

Merveilleusement doué, d'une précocité inouïe (à l'âge de 16 ans, il avait déjà écrit sa 1ère symphonie et l'admirable lied Marguerite au rouet! à 17 ans, le Roi des Aulnes), il réalisa durant sa courte vie une œuvre abondante et riche.

Pour l'orchestre, il a laissé 9 symphonies (dont "La Tragique", N° 4 ; "l'Inachevée" en si m., N° 8 ; "la Grande" en UT M. N° 9) des ouvertures, quelques œuvres pour violon et ochestre, un rondo concertant en FA M. pour piano et orchestre.

— Pour le piano, des recueils de variations, 6 moments musicaux, 8 impromptus, 3 Klavierstücke, 22 sonates, la Wanderer-Fantaisie, des danses diverses (laendler, polonaises, valses), des œuvres à 4 mains (fantaisies, variations, danses, marches...)

— Pour la voix, des œuvres liturgiques : 7 Messes, Magnificat, Offertoires, Antiennes, Stabat Mater...

Des opéras, des singspiele, des musiques de scène (dont celle pour Rosamonde), des cantates, des duos, trios et quatuors vocaux, et surtout, point culminant de sa production, 603 lieder (parmi lesquels on peut citer "le Roi des Aulnes" (Erlkönig), "Marguerite au rouet" (Gretchen am Spinnrad), "la Jeune fille et la mort" (Der Tod und das Mädchen), "La Truite" (Die Forelle), "le Voyageur" (Der Wanderer)... et les 3 cycles : "La Belle Meunière" (Die Schöne Müllerin) 1823, "Le voyage d'hiver" (Winterreise) 1827, et "le chant du Cygne" (Schwanengesang) 1828).

Schubert et la musique de chambre

Outre le lied, Schubert privilégie la musique de chambre. Dans sa jeunesse, il pratiquait avec son père et ses frères aînés, la musique d'ensemble, tenant, dans le quatuor familial, la partie d'alto.

Il a composé sonates et sonatines pour piano et violon, 4 trios avec piano, 15 quatuors à cordes (parmi lesquels "La jeune fille et la mort" en ré mineur, 1824-1826), le quintette de "la Truite" en LA M. (1819) (1), quintette pour deux violoncelles en UT M. (1828), un octuor en FA M. pour 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse, cor et basson.

IV. LE TRIO POUR PIANO ET CORDES

Schobert (1740-1767) est considéré comme le créateur du trio pour clavier, violon et violoncelle. L'op. 7 de Fr. Rössler (1746-1792) est un ensemble de sonates pour clavecin ou pianoforte accompagné d'un violon et d'un violoncelle. Haydn en compose 45, Beethoven 7, Schubert 3.

En écriront encore : Mendelssohn, Schumann, Chopin, Brahms, Dvorak, Tchaïkowsky, Franck, Saint-Saëns, Lalo, E. Chausson, V. d'Indy, Fauré, Ravel, Fl. Schmitt, G. Migot.

Au début il s'agit plutôt d'une œuvre pour clavier... avec accompagnement de violon et violoncelle! mais dès Beethoven, les 3 instruments se voient attribuer un rôle équivalent.

LE TRIO EN MIb M. DE SCHUBERT

Conditions de sa création

Le trio en MIb M., OP. 100, D (2) 929, pour piano, violon et violoncelle date de novembre 1827 (3). C'est donc l'une des dernières œuvres de Schubert.

En 1827, la tristesse, le désespoir sont le lot du compositeur. La maladie le mine. Le 26 Mars de la même année, Beethoven meurt et cette mort bouleversa Schubert. Une douleur poignante, la désolation se dégagent du cycle le plus émouvant qu'il ait composé, "le Voyage d'hiver" ; il le débute en février et l'achèvera en octobre 1827. Malgré quelques moments plus sereins et détendus (tel ce mois de septembre à Graz où il vit les jours les plus heureux qu'il ait connus depuis longtemps"), il sent sa fin prochaine et compose le plus possible pour gagner la mort de vitesse.

Le trio en MIb fut joué pour la 1ère fois le 26 décembre 1827 à la Musikverein de Vienne puis en janvier 1828, chez Schuppanzigh. Dans une lettre à Hüttenbrenner

---

(1) L'un des mouvements de ce quatuor utilise en effet la mélodie du lied "la jeune fille et la mort" ; de même, l'un des mouvements de ce quintette reprend la mélodie du lied "la Truite".

(2) O.E. Deutsch (New-York 1950) a rédigé un catalogue thématique et chronologique de toute l'œuvre de Schubert. C'est en se référant à cet ouvrage que l'on a pris l'habitude de donner aux compositions du musicien un numéro précédé de la lettre D. On conserve, en outre l'ancienne numérotation (opus 1, 2...)

(3) Peu auparavant, durant l'été 1827, il avait composé un autre trio pour piano violon et violoncelle, en SIb M. Notons que les dernières années de sa vie sont fertiles en chefs d'œuvre ; de 1826 date le quatuor "la Jeune fille et la mort" ; en 1828, il écrit le quintette pour 2 violoncelles.

du 18 janvier, Schubert déclare qu'"il plut beaucoup à tout le monde. Bocklet, Schuppanzigh et Linke l'ont joué admirablement".

Analyse (1)

Il est en 4 mouvements, tous quatre d'amples dimensions.

Il débute par un Allegro d'une richesse d'invention remarquable ; s'y exprime "une profonde révolte en même temps qu'une ardente nostalgie" ainsi que le remarque Schumann.

2e mouvement

C'est ensuite un mouvement plutôt lent, Andante con moto (2), de "forme sonate" ; deux thèmes y sont exposés (A en ut m., B en MIb M.), puis développés et enfin réexposés au ton initial, ut ; après un développement terminal, une coda achève le mouvement.

— L'exposition se déroule de la mes. 1 à la mes. 57

— Le 1er thème A, est exposé par deux fois, la 1ère fois par le violoncelle, la 2e fois par le piano.

Deux mesures d'introduction, au piano, installent un climat de désolation ; des accords de tonique réitérés dans un registre grave, le rythme d'hésitation, ♪♬ le 1/2 ton de détresse, la tonalité d'ut m., la nuance douce, suggèrent quelque marche funèbre. Immuablement, ces notes répétées, lancinantes, vont mesurer le temps, accompagnement obsédant d'un thème lui-même douloureux.



Enoncé par la voix chaude du violoncelle (3) au timbre proche de celui de la voix humaine, le 1er thème, fort long (mes. 3 à 21), se divise en 4 périodes.

A1 évolue mélodiquement autour de la tonique et de la dominante et s'interrompt sur une cadence parfaite en ut m.

A2 est, en sa tête, différente de A1 mais semblable en sa conclusion.

A3 compte 6 mesures (contre 4 pour les trois autres périodes) et s'achève sur un intervalle d'octave descendante, riche d'avenir. Nous demeurons sur une dominante suspensive.

A4 propose deux fois le même dessin de deux mesures, introduit par une anacrouse qui emprunte au mineur mélodique (la ♮ si ♮) ; cette dernière période s'achève sur une cadence parfaite en ut m.



Certains éléments de ce thème présentent un grand intérêt ; la 4te initiale devient par extension 6te, 8ve, 10e élans du cœur voulant suggérer quelque aspiration... mais vers quoi ?...

L'ornementation expressive abondante confère à la mélodie une certaine tendresse. Le dessin, souple, naturel, évoque quelque chanson populaire. De fait, il s'agirait d'un thème du folklore suédois que Schubert aurait entendu chanter chez des amis par le ténor Isaac Berg "Se solen sjunker" (le soleil disparaît) ; cela peut expliquer la profonde nostalgie qui en émane, encore renforcée par les rythmes pointés hésitants et la modalité ancienne initiale (mode de La avec Lab et sib).

— Le piano réénonce ce thème en entier mais la dernière période, au lieu de s'achever en ut m., se modifie pour s'acheminer vers MIb M., ton relatif du ton initial. Une cadence parfaite dans cette nouvelle tonalité achève cette reprise qui nous fait dès lors songer à un pont (4) (la fonction d'un pont étant précisément de nous conduire dans la tonalité dans laquelle va se dérouler le second thème).

Pont (fonction réelle)

— De la mes. 41 à la mes. 57 (soit 16 mesures) est alors exposé le **théme B.** On est frappé, d'emplée, par sa parenté avec le thème A. On y retrouve les intervalles de 6te, 4te, 8ve et le rythme brisé mais ils prennent ici un relief nouveau.

Le mode Majeur (MIb M.), un registre plus aigu (le violon l'énonce), une extrême flexibilité (il procède par intervalles disjoints alternativement ascendants et descendants), lui confèrent une allure plus sereine, renforcée par l'ondulation des sextolets de doubles du piano. On songe aux lieder de la Belle Meunière, à "Wohin" par exemple ou bien, hors cycle, à "la Truite".

Ce second thème se divise en 4 périodes

B1, interprétée par le violon seul,

B2 ; sur pédale de dominante, la mélodie du violon est à présent contrepointée, en mouvements contraires, par le violoncelle.

B3 ; après avoir atteint son point culminant, la phrase dessine un souple mouvement descendant ;

B4, fixation dans le grave sur pédale de dominante, s'achève sur une cadence parfaite en MIb M. Ex 3 Violon



(1) Il n'est demandé pour l'épreuve du Baccalauréat que la connaissance précise des 2e et 4e mouvements, c'est pourquoi on ne trouvera ici que l'analyse de ces deux morceaux.

(2) Allant avec mouvement.

(3) Notons la prédilection de Schubert pour cet instrument au timbre profond et chaleureux (cf. quintette pour 2 violoncelles, l'introduction et le 2e thème de la Symphonie inachevée...)

(4) Souvent Haydn, lui aussi, en guise de pont, redit son premier thème et le modifie en sa conclusion. En l'achevant au ton de la dominante ou à celui du relatif, il lui donne alors pour fonction d'introduire la section du ou des second(s) thème(s).

C'est alors le **développement**

Il se divise en deux sections

a - Intégralement en MIb M., continuant, au piano, les fluides sextolets de doubles croches, sa 1ère section s'enchaîne très naturellement à l'énoncé du second thème (1). Elle propose un travail en imitations sur le rythme ♩ ♪ et des cellules intervalliques brèves, issues de A et B (ces deux thèmes étant proches parents comme nous venons de le voir), traitées en agrandissement (3ce, 4te, 5te, 8ve 10e).

EX. 4

Violon

Violoncelle

60

b - La 2e section réutilise sensiblement les mêmes imitations mais à présent entre le violon et la basse du piano ; l'écriture est ici beaucoup plus complexe. Des tremolos à la partie supérieure, au piano, des traits rapides ascendants au violoncelle, des modulations nombreuses (fa m., sol m., ut m.), des dissonances dues à des fausses relations, des septièmes diminuées, un chromatisme intense, des sixtes napolitaines, une progression constante dans l'aigu, de 3 mesures en 3 mesures, donnent à ce passage un caractère tourmenté, agité, véhément.

Mes. 78, nous retrouvons l'élément de ponctuation de A3, affirmé sur un ton farouche, et impérieux ; après un dernier trait du piano, cet épisode s'achève sur un accord de dominante aux trois pupitres, d'une longue mesure de silence... question pressante ? révolte ? volonté d'en sortir à tout prix ?...

— Revient alors le thème A, toujours aussi nostalgique et désolé, seule réponse au défi qui vient d'être lancé.

Le thème est **réexposé** intégralement mais légèrement varié. Il est précédé d'une introduction de 4 mesures au lieu de 2 ; c'est le piano qui le joue à présent ; il est contrepointé d'éléments issus du thème, que s'échangent le violon et le violoncelle. Notons les imitations entre piano et cordes dans la 4e période. Surtout, il ne se résoud pas sur une cadence conclusive ; il se modifie en sa fin ; une cadence rompue brise le discours tandis que des tremolos créent une agitation soudaine.

— Un épisode nouveau remplace les mes. 21 à 41. Il repropose A1 mais en lab m., tonalité sombre tout à fait inattendue, puis en ut ♯ m., modulation saisissante obtenue par enharmonie (lab devient sol ♯) ; une autre modulation nous entraîne enfin en fa ♯ m. Ces brusques changements de tonalités sont particulièrement admirables. L'écriture de ce passage nous fait songer au lied "le Roi des Aulnes", lied de la mort et de la détresse profonde.

Les mesures 114 à 122 correspondent au sommet dramatique de cet épisode ; orageuses, elles sont caractérisées par la répétition obstinée d'un dessin mélodique, le martèlement implacable d'accords, un chromatisme intense, une nuance très forte, des traits précipités au violoncelle, une polyrythmie qui superpose mètres binaires et ternaires.

Mes. 122 à 129, le retour de la ponctuation de A3 semble vouloir ramener le calme ; la nuance redevient douce tandis que le piano se fixe sur la dominante d'UT M. appoggiaturée au début de chaque mesure par un Fa ♯ souvenir du fa ♯ m. que nous venons de quitter, lequel engendre des dissonances assez crues (rencontre de fa ♯ et sol, de fa ♯ et fa ♮)... derniers échos du passage tourmenté.

— Revient alors, mes. 129, le thème B, en UT M. Après le tumulte des mesures précédentes, la sérénité lumineuse de cette tonalité est d'un effet remaquable.

Nous pouvons, dès lors, nous demander la raison de l'épisode nouveau que nous venons d'analyser (1)... L'apaisement auquel il aboutit nous fait supposer que Schubert a voulu ici réagir définitivement contre le destin malheureux qui l'accable en ces années 1827, — malheur dont le mélancolique thème A se fait le messager ; il s'agit de désarmorcer une fois pour toutes le mal, de balayer la souffrance... Au vu de l'UT M. auquel nous voilà parvenus, il semble que Schubert y soit arrivé.

— Mes. 129-145, le thème B est réexposé intégralement mais transposé en UT M. et varié. L'atmosphère est détendue.

— Mes. 145-158, revient la 1ère section du développement, transposée elle aussi en UT M. Par rapport à sa formulation initiale, elle est plus longue (2), évoluant mes. 154 à 158 en la m. (avec 6te napolitaine), tonalité qui assombrit à nouveau le discours ; mais cela ne dure guère.

— La 2e section du développement débute dans la soudaine lumière du LA M., ton homonyme du précédent. Cet épisode emporté, passionné, est lui aussi plus long (38 mesures au lieu de 14!). A la mesure 164, il retrouve UT M., tonalité dans laquelle il se maintient jusqu'à sa conclusion, mes. 189. La joie va-t-elle enfin pouvoir triompher ?... hélas non!, les mesures suivantes réintroduisent des harmonies mineures (mes. 190-191-192...) et une nouvelle fois le discours reste suspendu sur une dominante, retrouvant l'interrogation initiale.

— Une **Coda** "un poco più lento" clot alors le morceau dans l'ut m. initial retrouvé. Il ne sera pas dit que

---

(1) L'une des marques de l'art de Schubert consiste à ne jamais interrompre nettement son discours en distinguant franchement les parties les unes des autres. Au contraire, l'enchaînement des sections se fait toujours avec une extrême souplesse. La pensée s'écoule ainsi, continue, jaillissante, le plus naturellement du monde.
On aurait d'ailleurs tout aussi bien pu analyser la 1ère section du développement comme une Coda achevant l'exposition. Intégralement sur pédale de tonique, en MIb M., le piano continuant les sextolets de doubles croches, commentaire d'éléments issus du thème B, elle enchaîne très naturellement à l'énoncé du second thème. Dès lors, le développement ne couvre que 14 mesures! cela ne doit en rien nous choquer si nous songeons que Schubert a déjà proposé un travail thématique dès son exposition, qu'il en introduira un nouveau au sein de la réexposition et qu'il fera suivre sa réexposition d'un développement terminal!

(1) Développement en pleine réexposition!

(2) Il s'agit d'un développement terminal.

ce mouvement s'achèvera dans un climat gai et serein. Pourtant... Schubert hésite encore ; il voudrait tant croire au bonheur... Des harmonies d'UT M. (mes. 199, mes. 200), émouvantes, alternent avec celle d'ut m. Une dernière fois se fait entendre le thème A au piano, puis au violon. A son 2e exposé, un chromatisme dépressif, au piano, l'affecte. Une longue dominante ornée d'une souple arabesque semble refus de conclure, interrogation ultime... Mais la tonique, soulignée par la ponctution en octaves vient enfin achever le mouvement dans une nuance pianissimo. A chacun de ses exposés, cette cellule a pris un relief nouveau ; elle est ici chargée d'une certaine fatalité. Avec une extrême pudeur, la plainte s'est ainsi exhalée, une dernière fois, d'autant plus bouleversante que plus discrète. Tout s'éteint et retourne au silence, nous laissant une profonde amertume au cœur.

Dans ce mouvement, Schumann voyait "soupirs qui voudraient se hausser jusqu'à l'angoisse du cœur".

4e mouvement

A un Scherzo vivant et allègre, en MIb M., fait suite un 4e et dernier mouvement, Allegro Moderato, lui aussi en MIb M. de "forme-sonate" avec exposition, développement, réexposition et développement terminal.

— **L'Exposition** s'étend de la mes. 1 à la mes. 230.

— Le **1er thème, A,** énoncé par le piano, couvre 17 mesures et se divise en 4 périodes ; il s'achève sur une cadence parfaite en MIb M.

Sa 1ère période A1 se déroule sur pédale de tonique. L'anacrouse initiale, le staccato, l'appoggiature brève qui affecte le souple groupe broderie répété par 3 fois, le rythme ternaire, lui confèrent une allure enjouée, dansante. Son profil ascendant en fait une arsis.

La 2e période A2 débute comme A1 mais généralise les croches et se déroule sur pédale de dominante ; son mouvement descendant en fait une thesis.

Les périodes A3 et A4, apparentées, jouent avec bonhomie sur des accords parfaits rythmés en ♩♪. A l'arsis A3, correspond la thesis A4.

— En tuilage (avant la conclusion du thème au piano (1)), le violon présente une 2e fois ce thème.



— C'est ensuite un travail sur le thème dont les éléments caractéristiques se trouvent modifiés mélodiquement ou rythmiquement.

La déformation de l'anacrouse initiale



donne lieu à des imitations sur la nouvelle cellule



Le mouvement conjoint descendant qui faisait suite à cette anacrouse



devient, en s'allongeant



puis diminué



Ce premier épisode se déroule en UT M., dans une ambiance gaie (cadence parfaite mes. 41-42).

— Un deuxième épisode de développement débute mes. 45. Alternent des séquences sombres et une reprise quasi textuelle du thème (du moins de ses deux premières périodes), en MIb M.

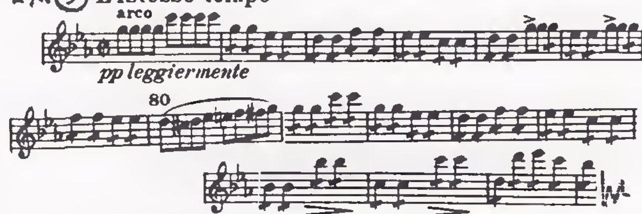
Annoncée par un registre soudain grave et des silences inquiétants (mes. 42), une brusque septième diminuée en mib m., répétée pendant 3 mesures, dramatise le discours ; un peu plus tard, après un retour lumineux de A1 et A2, de lourds et graves accords évoluant chromatiquement (mes. 58-61) créent une nouvelle brisure! Certes cela ne dure pas ; nous retrouvons très vite (mes. 62) la vivacité, la légèreté qui caractérisaient le début du mouvement (nuance forte, registre aigu, cadences parfaites en MIb franches et claires), mais les périodes au langage plus tourmenté laissent augurer que le ton ne sera pas toujours d'une insouciante gaieté.

Cette 1ère section s'achève en MIb M.

— En fait une surprise nous attend... Une nuance douce, un changement radical de métrique (₵ au lieu de 6/8) et de mode (ut m. au lieu de MIb M.) caractéri-

(1) Telles des tuiles s'imbriquant les unes dans les autres, ce qui donne une grande continuité au discours.

sent un épisode en contraste absolu avec ce que nous venons d'entendre. Un **nouveau thème** est alors exposé par le violon ; il se compose de deux périodes de 8 mesures chacune, ponctuées par un repos à la dominante. La 2e période débute comme la première mais évolue différemment pour emprunter à SIb M. avant de revenir, très vite, en ut m.



— Ce thème est repris par deux fois, varié dans son instrumentation et son accompagnement. Le violoncelle le rééonce tout d'abord mais l'achève en MIb M. (cadence parfaite mes. 103-104) ; le piano le redit à son tour mais le conclut en SIb M. (cadence parfaite mes. 119-120).

Ainsi ce thème nous amène au ton de la dominante, ton dans lequel va se dérouler, tout à fait régulièrement, la 2e section de l'exposition. Très typé et riche d'avenir, ce **thème rempace** donc **le pont**(1).

Constitué essentiellement d'accords parfaits joués en batteries, aérien, il est caractérisé par sa grande légèreté.

— Mes. 121 à 137, le violon expose alors, en Sib M. (ton de la dominante) le **thème B.** Le rythme en est à nouveau ternaire. Il est constitué de 4 périodes de quatre mesures chacune. Sa carrure est donc classique.

Ses deux premières périodes sont identiques et se déroulent sur une pédale de dominante (2) ;

Sa troisième période gagne un registre très aigu et, après un court emprunt à sol, s'interrompt sur une dominante de MIb M.!

La quatrième période, après un emprunt à ut m., s'achève, elle, en SIb M. (cadence parfaite mes 136-137).

En valeurs assez longues, ample, carré, ce thème est accompagné de volubiles arabesques déferlant sur tout le clavier.



— Une transition de deux mesures caractérisée par une rupture rythmique (introduction de mètres binaires dans le ternaire), ramène ce thème mais profondément modifié.

Sa première période est énoncée en alternance par le violoncelle et le piano, accompagnés de taits rapides et de dessins mesurés de 2 en 2 issus de la transition dont il vient d'être question.

La deuxième période est prolongée de façon conséquente d'un travail modulant sur les divers éléments du thème et de son accompagnement.

La troisième période est redite textuellement ; la 4e aussi, mais prolongée par la répétition de sa conclusion.

— Après une longue fixation sur la dominante de SIb M., nous basculons brusquement chromatiquement, sur une septième diminuée de sol m. tout à fait inattendue! Elle s'avère n'être au bout du compte qu'une appoggiature de l'accord de dominante d'ut m., tonalité dans laquelle se déroule à présent, l'énoncé d'une **nouvelle version** du **"thème mis à la place du pont".** Sa première période est traitée en canon entre les trois pupitres.



— Sous cette nouvelle présentation, le thème est repris mais en UT M. jusqu'à la mes. 189 où il retrouve ut m. avant de s'achever finalement en SIb M. mes. 192.

— Dans cette tonalité de SIb M., est alors proposé, aux violon et violoncelle, un **thème nouveau dérivé de thème A ;** nous le nommerons pour cela **A'**. L'anacrouse qui le débute est identique à celle qui débutait le premier thème, mais elle est maintenant suivie d'accords parfaits descendants (3).

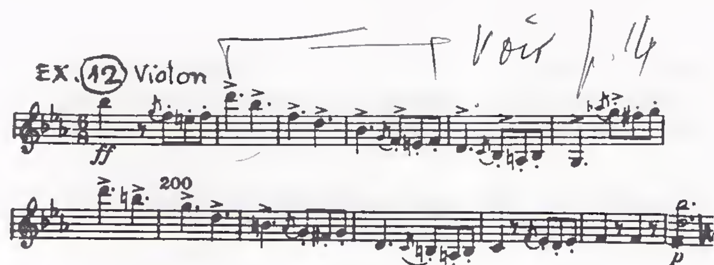
---

(1) Il n'est pas rare que Schubert procède ainsi, remplaçant le pont par un thème d'une forte personnalité, parfois même plus important que le véritable second thème tout à fait anodin. C'est ce qui se produit ici. L'originalité de cette démarche mérite d'être soulignée.

(2) Elles ne sont pas sans rappeler le profil du thème du second mouvement.

---

(3) Ne proviendraient-ils pas du "thème-pont" ? ou du dessin rythmique de scansion binaire qui accompagnait le thème B ? Ainsi, ce thème serait-il une synthèse des divers thèmes énoncés dans l'exposition.



Ce nouveau thème, gai et plein d'entrain, est repris en ut m. mais se conclut finalement mes. 204-205 sur une cadence parfaite en SIb M.

Reformulé par le piano, il évolue en LA M. avant de se reposer une fois encore en SIb M.

Il s'achève enfin, mes. 218 à 230, sur une Coda utilisant ses éléments constitutifs essentiels et affirmant SIb M.

C'en est fini de l'Exposition.

— Le **développement** s'ouvre alors sur une brusque modulation en si m.! Dans une ambiance lourde, inquiétante, des pizzicati à l'unisson des 3 instruments, entrecoupés de longs silences, introduisent un retour du thème A' sur des batteries d'accords de tonique, au piano. La nuance est douce ; la tête du thème est reprise plusieurs fois sous différentes formes, sur divers degrés et dans diverses tonalités. Ce passage inquiétant s'achève pianissimo sur une cadence parfaite en sim., mes. 273.

— C'est le moment que choisit Schubert pour introduire le tendre et poignant **thème du 2e mouvement** (1). Passionné (apassionato), accompagné de l'articulation binaire qui soutenait le thème B, et de pizzicati du violon, il est énoncé à voix douce (sotto voce) par le violoncelle. Sa couleur, sa rythmique nouvelles lui confèrent une toute autre expression. Il semble plus serein, plus paisible.



— Mais une modulation nouvelle change une fois encore l'orientation du discours. Nous voici en ré m. pour un épisode consacré au "thème-pont".

Il revêt ici plusieurs aspects.

— Il est présenté sous sa forme première, intégralement cité au piano, mais transposé (mes. 321-337) —, modifié et incomplet, aux violon et violoncelle (mes. 347-358).

— Sa tête est traitée en augmentation et en canon (mes. 337-347) au violoncelle puis au violon.

— Nous le retrouvons sous sa forme 2e ; les mes. 358 à 387 sont la transposition quasi textuelle des mes. 163 à 193.

Les dessins chromatiques qui l'accompagnent, déferlant sur toute l'étendue du clavier, les septièmes diminuées abondantes, les changements de couleurs incessants (ré m., UT M., la m., fa m., FA M., ut m., si m., FA M., mib m.,) les oppositions d'intensité, la diversité rythmique qui alterne le binaire (₵ mes. 321 à 336 mes. 358 à 387) et une polyrythmie superposant binaire et ternaire, créant par là-même une instabilité fondamentale (₵ pour le violon et le violoncelle, 6/8 pour le piano, mes. 337 à 357), l'utilisation d'un registre très aigu, font de ce passage un moment violent et dramatique.

(1) Il arrive ainsi souvent que Beethoven introduise un thème nouveau dans son développement.

— En mib m. (mes. 388), en rythme ternaire, le martèlement d'accords répétés avec véhémence, soustend une dernière déformation du "thème-pont"



à moins qu'il ne s'agisse d'un travail sur A3



le rythme rappelant, lui, celui de B!

La passion est à son comble.

Ce nouveau dessin est repris (mes. 397) en canon par la main gauche puis la main droite, au piano ; ayant atteint son point culminant (Solb 4) mes. 404, il se repose enfin sur deux cadences parfaites en mib m. (mes. 406 et 408).

— Le motif chromatique sur lequel il vient de s'achever est alors repris en écho par les 3 instruments... en mib m. tout d'abord, puis transposé en si m. à partir de la mes. 410! (modulation par enharmonie, solb = fa #). Tout semble vouloir se calmer. La nuance devient douce ; pianissimo, nous retrouvons l'anacrouse de A, alternant avec une évocation très précise des mesures "chargées de fatalité" qui introduisaient le thème du second mouvement.

Mes. 423, une brusque modulation ramène mib m., changeant brutalement l'éclairage ; dans une ambiance désolée l'alternance des deux amorces thématiques se poursuit comme si Schubert n'osait plus formuler ses thèmes.

Il s'y résoud enfin, et dans la sénérité du MIb M. retrouvé (mes. 438) il fait redire par le violon le thème initial.

C'en est fini du développement (1), nous voici parvenus à la **Réexposition.**

(1) Ainsi ce développement a fait allusion à tout le matériau thématique du mouvement (A, B, A', le "thème-pont" sous ses deux formes), et a introduit un thème nouveau, celui du second mouvement! Or l'énoncé de ce thème est fondamental et sa place, ici, est loin d'être quelconque. Il a vraiment fallu mobiliser toutes les forces vives, la joie insouciante, la volonté farouche, la passion tumultueuse, la révolte combative, pour venir à bout de la prégnante nostalgie du thème AII. Le développement y a grandement contribué et les efforts conjugués de tous ont pu rendre possible le triomphe final de la joie "malgré tout".

— Nous retrouvons — en MIb M., A (mes. 440-457) redit (mes. 456-472) et suivi d'un travail sur le thème qui évolue cette fois en LAb M. (mes. 472-518)

— en fa m., le "thème mis à la place du pont" (mes. 519-550) ; il s'achève maintenant en MIb M.

— en MIb M., le thème B (mes. 551-567) suivi d'un travail sur le thème qui aboutit maintenant à une dominante de MIb M.

— en fa m., la 2e version du "thème-pont" (mes. 593-608) repris en FA M. puis fa m. pour s'achever en MIb M. (mes. 608-622)

— en MIb M., le thème A' (mes. 623-635) suivi d'un travail sur le thème (mes. 635-654) (1).

Ici s'achève la Réexposition (2) et Schubert entame alors un nouvel épisode de développement, **développement terminal,** qui va suivre une démarche identique à celle du développement central.

— Si nous retrouvons bien l'épisode en rupture tonale, issu de A', qui servait d'introduction au thème du second mouvement, il est maintenant allongé de façon conséquente et se modifie pour suivre un nouveau trajet tonal qui le conduit en mib m.

— En mib m. revient alors le thème du second mouvement (AII). Une 3ce picarde (3) l'éclaire soudain en sa conclusion... Que de temps aura-t-il fallu à Schubert pour venir à bout de l'intense mélancolie qui l'accablait...

— Dans une **Coda** pleine d'entrain, les deux thèmes A s'épanouissent à présent joyeux et vifs (AII mes. 730, AIV mes. 742). L'esprit libéré, le sourire aux lèvres, Schubert achève son œuvre dans la claire tonalité de MIb M. affirmée avec impétuosité.

CONCLUSION

Ainsi, ce trio témoigne-t-il tout à la fois de qualités éminemment classiques et d'un esprit fondamentalement romantique.

Classique, il l'est en ce qu'on y trouve bien la succession des 4 mouvements vif, lent, scherzo, vif, — la structure classique "type" dite "forme-sonate" (exposition, développement et réexposition de tous les thèmes au ton 1er).

— les thèmes, aussitôt présentés, sont variés ainsi qu'aimait à le faire Haydn ; la technique de développement retrouve les procédés chers à Beethoven ; canons et imitations abondent, témoignages d'un goût prononcé pour le contrepoint. La carrure des thèmes procède le plus souvent de 4 en 4 mesures, schéma équilibré caractéristique ; des cadences parfaites délimitent, en général, clairement le discours. Enfin, tout semble émaner d'un petit nombre d'éléments sans cesse renouvelés, donnant à l'ensemble une forte unité. Ce sens de la cohérence de l'œuvre, nous le trouvons aussi dans ce retour du thème du second mouvement au sein du quatrième (1). La partition est bien un tout superbement agencé dont chaque mouvement n'est jamais qu'une étape, un acte.

— Mais Schubert anime le discours d'un souffle poétique qui y introduit une apparence d'improvisation. Si les structures élaborées par ses illustres prédécesseurs lui conviennent parfaitement bien (2), sa pensée ne peut s'inscrire dans des moules rigides (3) ; dès lors, l'esprit, sans rejeter les règles (et c'est bien là le miracle), ne se laisse pas embrigader mais les utilise, et, en les utilisant, les transfigure. La liberté est la loi qui régit l'univers schubertien. C'est que Schubert a tant à nous dire ; son inépuisable invention crée des mélodies multiples et il les note au fur et à mesure de leur apparition... Pourquoi en rejeter ? d'ailleurs, elles s'engendrent les unes les autres tellement naturellement... Les thèmes secondaires ne sont-ils pas des déformations des thèmes principaux et ne sont-ils pas souvent "aussi" si ce n'est "plus" importants que les thèmes dits principaux ?

Schubert a besoin de parler et de parler encore, de se confier à l'œuvre, au public, comme à des amis. Cette démarche totalement **romantique** explique les répétitions (plaisir de réentendre une mélodie aimée), les variations, les développements qui renouvellent, métamorphosent les thèmes, en éclairent un aspect particulier, ou en modifient la personnalité. Sans cesse Schubert imbrique exposition et développement thématiques et nous nous devons, dans l'analyse, de respecter sa démarche si nous voulons honnêtement rendre compte de son œuvre. Développements, variations s'immiscent partout... "divines longueurs" pour ceux qui acceptent de s'attarder quelques instants avec "l'ami Schubert" ou "longueurs" inutiles, prolixité pour les autres!

— Le seul parcours tonal est révélateur du cheminement de la pensée du musicien. Il suffit de le suivre pour connaître les sentiments qui agitent son âme. Les formules tonales et modales se succèdent au gré de la rêverie ou de l'enthousiasme. Une des marques distinctives de l'art de Schubert réside précisément dans son génie de la modulation. Détresse, angoisse, inquiétude, profonde nostalgie, aux tonalités sombres, alternent avec l'enthousiasme juvénile, le rire et la tendresse, aux tonalités plus lumineuses ; mieux que quiconque il sait opposer la lumière et l'ombre par des alternances modales et des effets de modulations saisissants. Que de modulations par enharmonie, que d'emprunts inattendus à des tonalités éloignées, que de colorations

---

(1) Si l'on fait le schéma de cette réexposition, les symétries apparaissent clairement :
MIb M. A + travail
fa m. thème-pont 1
MIb M. B + travail
fa m. thème-pont 2
MIb M. A' + travail

(2) Cette réexposition n'a pas toujours été textuelle ; on peut constater de nouvelles imitations, quelques modifications dans l'instrumentation, des raccourcis par suppressions d'éléments, ou au contraire des ajouts.

(3) La tierce est soudain majorisée en fin de discours ; un mi naturel prend la place du mib attendu ; le changement d'éclairage qui s'ensuit est toujours du plus grand effet.

(1) A la fin du XIXe siècle, on appellera le procédé qui consiste à utiliser dans chaque mouvement un même thème ou une même cellule thématique, principe cyclique.

(2) Tout comme Beethoven, Schubert n'a rien inventé en matière de forme musicale

(3) Cette attitude est d'ailleurs celle de tous les grands maîtres de la musique. Il n'est point de "canons" formels rigoureux que nul ne puisse transgresser! Chacun imprime aux moules traditionnels le sceau de sa personnalité. A l'intérieur de bornes — qui ne sont pas étroites — l'artiste a le loisir de s'exprimer comme bon lui semble et d'introduire une part de liberté dans son discours. Il n'ait pas deux fugues de Bach identiques. Pourtant le principe de base de chacune est bien le même ; ce sont bien toutes des fugues.

passagères... nuances subtiles, reflets des moindres émotions.

— L'harmonie, elle aussi, se met au service d'une sensibilité exacerbée ; quintes diminuées, septièmes diminuées, notes étrangères innombrables (appoggiatures, retards, broderies, notes de passage, pédales engendrant des dissonances) fausses relations, chocs de seconde, chromatisme dramatisent sans cesse le langage, se font l'écho des tourments de l'âme.

— Le rythme participe à cette liberté du discours tant il se renouvelle constamment. Silences haletants, syncopes agitées, polyrythmie par superposition ou alternance de mètres binaires et ternaires, diversité des rythmes utilisés, carrures souvent brisées, barres de mesures transgressées traduisent les fluctuations d'une pensée tumultueuse et passionnée.

— Les trois instruments participent à part égale au dialogue. Chacun présente, à tour de rôle, les thèmes ; nul n'est laissé pour compte ni relégué dans un rôle de simple accompagnateur. La palette des timbres se renouvelle sans cesse, chaude et généreuse ou agressive et douloureuse. Avec des moyens très simples, Schubert découvre des combinaisons de sonorités miraculeuses dues à une polyphonie parfois complexe, qui fait chanter les voix en des entrelacements ou des échanges de répliques jusqu'alors peu connues. Il affectionne tout particulièrement la tendre et profonde voix du violoncelle auquel il confie notamment AII ; il sait mettre en valeur le lyrisme du violon tandis que le piano se fait tumultueux ou fluide suivant les occasions...

— Mais, et c'est là l'admirable, la complexité de l'écriture, la hardiesse du langage disparaissent à l'audition pour ne nous laisser rencontrer qu'un homme face à ses souffrances. Tout semble spontané, improvisé. Cela tient, sans nul doute, à cet art du chant que Schubert possède en maître. "Les thèmes de Schubert ne sont presque jamais des thèmes mais des mélodies qui chantent éperduement" (D. Handmann). Ses mélodies, délicatement ornées (1), jaillissent, naturelles, sans affectation. Elles s'écoulent librement, longues et amples et s'enchaînent souplement. En ce sens, nous pouvons dire que ce trio, comme maintes partitions de Schubert, évoluant dans des ambiances lyriques et dramatiques semblables à celles des lieder, étend le lied au genre instrumental.

Comme Mozart dont toute la musique n'est que chant, Schubert nous bouleverse par la simplicité et la discrétion de sa confidence. Jamais la détresse ne prend le temps de s'étaler. C'est sur un sourire pudique que ces deux compositeurs nous quittent toujours. Ainsi, Schubert ne pouvait nous laisser le souvenir poignant de ce thème AII, désolé, accablé. Il le transmue alors, le métamorphose et nous libère — se libère — de l'angoisse qu'il avait pu provoquer. Les ombres de la mort s'éloignent tandis que le thème s'éveille à la lumière. La paix et l'espoir peuvent renaître (2).

Schubert, pas plus que Mozart n'est un philosophe ni un héros. Le décousu, le désordre apparent de son discours, en font tout simplement un homme ; sa fragilité, ses hésitations, ses retours en arrière nous touchent et nous émeuvent ; il apparaît comme le sensible poète de l'âme souffrante dont il perçoit et sait transcrire avec simplicité les moindres émotions.

"Dans ce Schubert, il y a vraiment une étincelle divine" (Beethoven)

MUSIQUE ET CINEMA

On sait que pour son film "Barry Lyndon" (1975), Stanley Kubrick a emprunté au trio en Mib de Schubert le thème principal de son 2e mouvement.

Le fait n'est pas rare dans l'histoire du cinéma et suivant les cinéastes et les sujets traités, les partitions admettent des modes d'utilisation divers.

— Soit, l'œuvre est citée textuellement (second sextuor de Brahms, dans "les Amants" de Louis Malle, 2e concerto de Rachmaninov dans "Brève rencontre" de David Lean, "les 4 saisons" de Vivaldi dans "Le Carosse d'or" de Renoir, la 4e symphonie de Brahms, dans "Las Hurdes" (Terres sans pain) de Bunuel, le Kyrie de la Messe en ut m. de Mozart, dans "Un condamné à mort s'est échappé" de Bresson...

— soit, l'œuvre est dénaturée, "arrangée" (9e Symphonie de Beethoven dans "Oranges mécaniques" de Stanley Kubrick),

— soit, l'œuvre musicale est commentée, illustrée par le film ("Fantasia" de Walt Disney propose une succession de séquences "imageant" "Une nuit sur le Mont Chauve" de Moussorgsky, "le Sacre du printemps" de Stavinsky, une version orchestrale due à Stokowsky de la Toccata et fugue en ré m. de Bach, l'Ave Maria de Schubert, "la danse des heures" de Ponchielli, "Casse-Noisette" de Tchaïkovsky, "l'Apprenti Sorcier" de P. Dukas, "la Symphonie pastorale" de Beethoven),

— soit, commande d'un cinéaste à un compositeur, l'œuvre est écrite pour un film donné (Honegger composa ainsi une musique pour "la Roue" d'Abel Gance (1923) ou pour "Rapt" (1933) de Kirsanov ; E. Satie, pour "Entr'acte" de René Clair (1924) ; Henri Rabaud pour "le Joueur d'échecs" de Raymond Bernard (1926), Darius Milhaud, pour "Madame Bovary" de Renoir (1934), pour "l'Espoir" de Malraux (1939), G. Auric, pour "le Sang du poète" de Cocteau (1950)...; l'étroite collaboration entre Eisenstein et S. Prokofiev a permis la réalisation du chef d'œuvre "Alexandre Nevsky" (1938), "film-opéra".

— Tout autre est la démarche qui consiste à filmer tout simplement un opéra tel le "Don Giovanni" de Mozart filmé par Losey, que l'on peut voir sur les écrans depuis 1979, ou "la Flûte enchantée" de Mozart, filmé par Ingmar Bergman en 1974 . On parlera ici d'"opéras filmés".

— Enfin, les films qui présentent la vie d'un musicien proposent bien sûr, à tout moment, l'audition de cer-

---

(1) Il est intéressant de noter la différence qui existe entre l'ornementation expressive de AII et l'ornementation décorative de AIV.

(2) Nous sommes toutefois frappés de ce que la 3ce Majeur, lumière dans la nuit, sonne de façon aussi poignante lors de son apparition mes. 721. Sans doute est ce parce que nous savons quel en fut le prix, quels héroïques efforts il a fallu pour que l'espoir puisse enfin renaître.

(1) En 1944, Prokofiev réalisera, toujours pour Eisenstein, la musique d'"Ivan le Terrible".

taines de ses œuvres (tels "Music-lovers" de Kenn Russel retraçant la vie de Tchaïkovsky, "Mahler" du même cinéaste ou les nombreux films sur Chopin, Liszt...).

Dans pratiquement tous les cas, cette démarche est tout à fait bénéfique. D'une part, le cinéma révèle ainsi au grand public des chefs d'œuvre de la musique dont certains n'auraient peut-être jamais soupçonné l'existence, d'autre part, il offre la possibilité aux compositeurs contemporains de s'exprimer en étant assurés d'une large audience, et permet, dès lors, aux cinéphiles de découvrir le langage musical de leur temps.

Pour tout changement d'adresse, nous renvoyer la dernière bande, accompagnée de **6 F**

Comment venir chercher votre Fascicule BACCALAUREAT 1983 ?

Nous sommes au :

23, rue Bénard (Rez-de-chaussée)
75014 PARIS - Tél. **543.38.20**
Métro : Pernety - Alésia - Mouton-Duvernet
Autobus : lignes 28 - 58 - 62 - 68 - 38

MANUEL DE FALLA
(1876 - 1946)

Sept chansons populaires espagnoles (1914)

Par Jean MAILLARD

Professeur d'Education Musicale
au Lycée François 1er, Fontainebleau

I. DOCUMENTATION

a) Partition chant & piano : **Siete Canciones populares españolas** (Sept chansons populaires espagnoles) de Manuel de Falla, ton original (voix moyennes). Editions Max Eschig, Paris (1922).

b) Bibliographie

Roland-Manuel, **Manuel de Falla,** Paris (1930), rééd. Collection **Les introuvables,** Paris (1982).

Henri COLLET, **La mort de Manuel de Falla,** dans **La Revue musicale,** Paris (Janvier 1947).

Luis CAMPODONICO, **Falla,** traduction de Françoise AVILA, Collection **Solfèges,** Edit. du Seuil, Paris (1959).

Suzanne DEMARQUEZ, **Manuel de Falla,** Flammarion, Paris (1963).

François LESURE, **Manuel de Falla,** Editions Minkoff, Genève (1982).

Walter STARKIE, Espagne, **Voyage musical dans le temps et l'espace,** Collection **Histoire universelle de la Musique,** EDISLI, Genève (1958), 2 vol. et un album de 6 disque 25/33.

Alain GOBIN, **Le flamenco,** Collection **Que sais-je ?** nº 1588 Paris (1975).

II. DISCOGRAPHIE

- Disque du Baccalauréat 1983 : 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 053-78219.
- Victoria de Los Angeles (soprano) et Gonzalo Soriano (piano) : album 2 × 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 181-52297/98.
- Anna Maria Iriarte (mezzo-soprano) et R. Machado (piano), 33/30 COLUMBIA DT 1007.
- Maria Barrientos, soprano coloratura (1884-1946) et Manuel de Falla (piano), enregistrement historique, coffret 2 × 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 153-16241/42.
- Tereza Berganza (soprano) et Narcisso Yepes (guitare), 33/30 DEUTSCHE GRAMMOPHON DGG 25 30875.
- Ninon Vallin (soprano), bel enregistrement mais introuvable!

III. L'ESPAGNE MUSICALE

a) **Musique dite "savante".**

Dans le concert des nations, à l'inverse de l'Italie, des Pays germaniques et de la France qui présentent une histoire musicale sans faille, et à l'instar d'un pays comme la Grande-Bretagne, l'Espagne se présente comme un astre à éclipses. Elle rayonne d'un éclat singulier à telle ou telle époque, pour entrer ensuite dans une période d'ombre dont elle sera plus ou moins longue à sortir.

Ainsi son Moyen-Age est-il riche de divers répertoires de plain-chant. Prestige du **rite tolédan** (ou **wisigothique,** ou **mozarabe)** dans la partie sud de la péninsule sous tutelle arabe, dont Tolède était le foyer et qui, apparut avant même l'arrivée des musulmans, s'effacera devant le rite romain au XIe siècle. Au XIIe siècle se développèrent, de la Catalogne **(Libre vermell, consuetas)** aux Iles Baléares **(Chant de la Sibylle),** en Alicante **(Mystère de Elche),** à la Galice **(Codex Calixtinus)** des monodies et polyphonies originales à usage paraliturgique.

Dans le domaine profane, les troubadours des pays de langue d'oc eurent de nombreux échanges avec la péninsule ibérique. Ils suscitèrent d'intéressants épigones catalans (Guinlhem de Cervera), galiciens (Martin Codax) et castillans dont le plus illustre fut le Roi de Castille Alphonse X le Sage (Alfonso el sabio 1221-1284), auteur des célèbres **Cantigas de Santa Maria.** Il est à noter aussi que l'un des plus grands trouvères français, le Comte Thibaut IV de Champagne (1201-1253) monta sur le trône de Navarre en 1234.

Il faut attendre ensuite le XVIe siècle pour trouver un nouvel âge d'or dans le domaine des grandes polyphonies vocales religieuses. Dans ce répertoire s'illustrent Cristobal de Morales, Francisco Guerrero et, surtout, le grand Tomas Luis da Victoria. C'est aussi l'époque des polyphonies profanes caractérisées par le genre de l'**ensalada ;** mais encore et surtout, le siècle d'or d'une grande Ecole instrumentale. D'une part **l'orgue,** avec une facture et un répertoire spécifiques de **batallas** et **tientos.** Cette Ecole d'orgue est dominée par A. de Cabezon. D'autre part, le **luth** et la **vihuela** avec Dom Luis Milan, caractérisée par l'art de la variation **(diferencias).**

Ce n'est qu'au XVIIIe siècle que l'Espagne retrouvera une place de choix dans la musique européenne, grâce

surtout à la présence de maîtres italiens comme le claveciniste Domenico Scarlatti, attaché au service de la Princesse des Asturies ou son compatriote Luigi Boccherini, fixé plus tard en Espagne, de 1765 à 1805. Le Padre Antonio SOLER (1729-1783), élève de Scarlatti, est le plus représentatif des Espagnols compositeurs de ce siècle.

Nonobstant un trait d'union intéressant mais fragile constitué par le guitariste et chanteur Fernando SOR (1778-1839), cet aperçu très schématique de l'Histoire musicale de l'Espagne aurait pour dernier épisode la période qui couvre la fin du XIXe et le début du XXe siècle où, suscité par Felipe Pedrell (1841-1922), s'opère un beau renouveau avec une école dont les relations avec la France sont très étroites, et que dominent les noms d'Isaac Albéniz, Enrique Granados et Manuel de Falla auxquels on peut associer Joaquin Turina, Oscar Espla, Jesus Guridi, Federico Mompou, Joaquin Rodrigo (auteur du **Concerto d'Aranjuez)** et Ernesto Halffter, élève de Manuel de Falla et responsable de l'achèvement de l'ultime chef d'œuvre de son maître, **La Atlantida.** De prestigieux instrumentistes illustrèrent également l'Espagne durant cette période : le violoniste Pablo de Sarasate, les guitaristes Francisco Tarrega, Emilio Pujol, Andres Segovia et le pianiste Ricardo Viñès.

b) Folklore

Constituée de provinces aux personnalités diverses et accusées, l'Espagne est une terre merveilleuse pour la tradition musicale populaire. Il suffit d'évoquer la **gaïta** de Galice, la **jota** de Navarre et d'Aragon, **l'aurresku** basque et le **cante jondo** des Gitans d'Andalousie, les **romances** castillans ou les chants de **vaqueiros** des Asturies, la **sardane** de Catalogne ou les polyphonies frustes des **auroros** de Murcie, les **coplas manchegas,** les **rondes** d'Estramadure ou les **copeos** des Iles Baléares.

C'est donc au compositeur catalan Felipe Pedrell (1841-1922) que revient le mérite d'avoir le premier fait prendre conscience à l'Espagne de la richesse de son patrimoine musical. Il écrit, dans son manifeste **Per nuestra musica** paru à Barcelone en 1893, que "le compositeur doit se nourrir de la quintessence du chant populaire, se l'assimiler et la revêtir de délicates apparences". Son action se situe donc à l'époque de l'éveil des consciences ethniques, avec la "bénédiction" d'un musicien aussi considérable que Richard Wagner. C'est au cours de cette fin de siècle qu'une quête passionnée, parfois maladroite, parfois fantaisiste, s'organise en faveur du chant populaire dans l'Europe entière, avec une rigueur qui s'acquiert progressivement. Ainsi, rien à voir entre les collectes sentimentales de Weckerlin et celles, scientifiques, avec enregistrements à l'appui, d'un Bartok ou d'un Braïloïu, qui ont débouché sur le très rigoureux travail de précision des ethnomusicologues d'aujourd'hui. Le **Cancionero musical popular espagnol** de Felipe Pedrell date de 1918.

Pour les compositeurs de cette époque, le folklore va devenir une source privilégiée. Pour eux, trois situations possibles :

1. fidélité totale, asservissement au document que le musicien place au centre de l'œuvre.
2. juxtaposition avec des éléments personnels, intégration du document.
3. imprégnation totale : le folklore assimilé renaît au travers du compositeur.

Ces divers types de démarches sont décelables chez des musiciens comme Rimsky-Korsakov, Moussorgsky, Chostacovitch en Russie ; Stravinsky parmi les émigrés. D'Indy, Ropartz, Séverac ou Milhaud en France ; Smetana, Dvorak et Janacek en Tchécoslovaquie ; Albeniz et Manuel de Falla en Espagne ; Enesco en Roumanie ; Bartok et Kodaly en Hongrie ; Vaughan Williams et Benjamin Britten en Angleterre ; Mokranjac en Yougoslavie ; Sean O'Riada en Irlande ; Copland et Gershwin aux Etats-Unis ; Villa-Lobos au Brésil ; Gade au Danemark ; Grieg en Norvège ou Sibelius en Finlande...

c)Falla et le folklore

Manuel de Falla se trouve dans une situation privilégiée par rapport à ce répertoire traditionnel espagnol modelé, buriné au cours des siècles de Moyen-Age par les diverses influences du plain-chant, par les rythmes et les **mélismes** (ornements, vocalises) et les inflexions subtiles du chant arabe, les danses et **coplas** caractéristiques de chaque province, avec l'apport tellement original en Murcie et Andalousie au XVe siècle, des Gitans dont l'héritage musical se perd dans les lointains égyptiens, voire asiatiques.

C'est un être "petit, brun, nerveux, au regard pénétrant, des yeux perçants sous un front résolu, visage où se reflétait l'Espagne avec force, tandis que sa parole brève et rare (donnait) dès l'abord, la sensation d'un homme à la fois passionné et méditatif" (1). La tradition andalouse et gitane double est partout présente autour de lui dans son enfance et son adolescence : sa volonté de voir maintenue cette tradition dans toute sa pureté l'entraînera à organiser en 1922 au Centre artistique de Grenade un concours de chant profond, **cante jondo** auquel sont conviés les **cantaores** encore dépositaires de la mélodie grave et hiératique qui fait l'honneur de cet aspect du **flamenco** (chant des Gitans d'Andalousie) ; l'entraînera également à écrire à cette occasion une étude sur **Le Cante jonde** et à susciter la composition par son ami Féderico Garcia Lorca (1899-1936) du formidable **Poema del Cante jondo.** Par ses Parents, Falla possède également une connaissance intime des chants catalans ou levantins (région de Valence). Son inclination l'entraîne à lire les recueils qui se multiplient en ce début de siècle, notamment ceux de José Inzenga, Isidore Hernandez, E. Ocon, José Vertu, qui ont d'ailleurs été recensés dans une étude fondamentale (2).

Mais son esthétique personnelle, entérinée par des avis aussi autorisés que celui de Debussy, l'entraînait à ne pas rester asservi au document recueilli, lequel existe en tant que tel et se suffit à lui-même : **"Je pense modestement que dans le chant populaire, l'esprit l'emporte plus que la lettre (...). Je suis opposé à la**

---

(1) Portrait de Falla par le journaliste G.J. AUBRY. Cité par Suzanne DEMARQUEZ cf. Bibliographie.

(2) Cité par Suzanne DEMARQUEZ p. 45.

musique qui prend comme base les documents folkloriques authentiques ; je crois au contraitre qu'il est nécessaire de partir des sources naturelles vivaces et d'utiliser les sonorités et les rythmes dans leur substance, mais non pour ce qui s'apparente à l'extérieur".

Cette déclaration du compositeur au journal madrilène **Musica** du 2 juin 1917 montre dans quel esprit il a pu composer, trois années plus tôt, ses **Sept chansons populaires espagnoles.** Il faut ajouter à cela qu'en ce qui regarde l'habillage harmonique, l'accompagnement d'une originalité extrême, est entièrement dû au compositeur avec un climat, un coloris **sui generis ;** Manuel de Falla respectait à la fois l'esprit du soutien instrumental traditionnel à la guitare (dans les chants flamencos à tradition particulièrement élaborée) et les théories acoustiques publiées par Louis Lucas dans son livre **L'acoustique nouvelle** paru en 1854. L'auteur y conteste la précellence du Majeur et du mineur traditionnels, met en lumière l'originalité des modes anciens, commente et édite des texte d'Euclide et de Plutarque, insiste sur l'originalité mélodique des chants d'oiseaux, sur les relations privilégiées des sons à l'intérieur de séries axées sur une note-pivot : livre étonnant et prémonitoire où l'on subodore à la fois Bartok, Schoenberg et Messiaen. C'est donc sur ces données acoustiques de Lucas, exigeant le respect intégral des seuls éléments d'une mélodie pour sa propre harmonisation, que Falla s'appuie dans la composition des **Sept chansons populaires espagnoles.** On constatera que le résultat est peut-être plus encore probant dans les cantilènes d'origine spécifiquement monodique comme la **Asturiana** et la **Jota.**

Outre l'influence de cet ouvrage, il ne faut pas oublier que Manuel de Falla était très intéressé par l'exemple tout récent des **Cinq mélodies populaires grecques** (1907) et les **Sept chansons populaires** (1910) de son ami Maurice Ravel. Lui-même venait de s'appliquer à harmoniser de façon caractéristique une chanson populaire grecque.

IV. L'HOMME & L'ŒUVRE (Cadix 1876 - Alta Gracia ARG. 1946)

Les éléments essentiels de l'existence de Manuel de Falla se trouvent dans tous les dictionnaires spécialisés ou non (3). Pour qui souhaite connaître plus profondément les évènements qui marquent cette vie passionnante, il suffit de se reporter aux ouvrages donnés en référence bibliographique ci-dessus.

Rappelons simplement les "septennats" auxquels Manuel de Falla pensait sa vie soumise : enfance et adolescence en Andalousie, marquées par la passion pour la musique qui se révèle vraiment vers la septième année. Installation à Madrid où il obtient son premier prix de piano au Conservatoire dans la classe de José Trago (1899). Durant les sept années qui suivent, il vit de leçons et de concerts tout en obtenant la même année 1905 deux grands prix, l'un d'interprétation au piano, l'autre de composition avec **La vie brève,** à l'Académie des Beaux-Arts de Barcelone.

De 1907 à 1914, il est à Paris, qu'il aime, et où il se lie d'amitié avec nombre d'artistes dont Paul Dukas, Debussy, Ravel, Roussel, d'Indy, Schmitt, son compatriote Albéniz. Il compose les **Sept chansons populaires espagnoles.** Son style est désormais parfaitement personnel. Il triomphe à Nice, puis à Paris avec **La vie brève** en 1913-14 et ses **Quatre pièces espagnoles** sont créées en 1909 par son ami Ricardo Viñes. Sa santé commence à lui donner des soucis.

La guerre le contraint à revenir en Espagne en 1914. Il s'installe alternativement à Madrid et Barcelone. Composition de **L'Amour sorcier** avec Pastora Imperio. Fait des conférences, donne et dirige des concerts. Il connaît une période de dépression à la fin de 1915. Amitié avec le fondateur des célèbres **Ballets Russes,** Serge de Diaghilev, qui donnera triomphalement à Londres en 1919 son **Corregidor y la molinara** dans une version amplifiée en ballet, sous le nouveau titre, **Le tricorne (El sombrero de tres picos).** Compose la **Fantasia Baetica** pour piano et orchestre, ainsi qu'un opéra fondé sur des thèmes de Frédéric Chopin : **Feu follet (Fuego fatuo),** œuvre jamais représentée.

Le quatrième "septennat" le trouve installé à Grenade avec sa sœur après la mort de leurs Parents. Grand rayonnement ; c'est l'époque de son amitié avec le poète Federico Garcia Lorca et de la composition des **Tréteaux de Maître Pierre (El Retablo de Maese Pedro),** son chef d'œuvre, d'après l'immortel **Don Quichotte** de Cervantès. Il organise en 1922 un grand concours de **cante jondo** (chant profond d'Andalousie) au Centre artistique de Grenade, dans le but d'épurer le chant flamenco des sous-produits touristiques. Il publie à cette occasion une étude, **El cante jondo,** et suggère à Garcia Lorca la composition de son magnifique **Poema del Cante jondo.** C'est en ce temps-là qu'il entreprend "l'œuvre de sa vie", **L'Atlandide,** que ses scrupules artistiques et son désir de perfection lui interdiront de mener à bien, et dont les multiples variantes seront étudiées en vue de l'édition chez Ricordi en 1962, par les soins de son disciple Ernesto Halffter. Le **Sonnet à Cordoue** et le **Concerto pour clavecin et petit ensemble** sont conçus durant les années 1926-1927.

Les premiers troubles politiques on lieu en Espagne (1928). Alphonse XIII abdique (1931) cependant que Manuel de Falla triomphe au Festival de Venise. Le compositeur va chercher le calme aux Baléares (1933-34). Sa santé reste déficiente. Il compose la **Ballada de Mallorca** pour le chœur de la **Capella Classica** de Palma, d'après la **Seconde ballade** en Fa de Chopin. Promu Chevalier de la Légion d'Honneur, il est élu Membre de l'Institut de France à titre étranger (1934). Retout à Grenade : il refuse pour raison de santé la Présidence de l'Académie espagnole que lui offre le Gouvernement républicain. Il intervient vainement au moment de l'arrestation de son ami Federico Garcia Lorca (1936). Il regroupe en une suite intitulée **Homenajes** quatre pièces composées durant la dernière décennie, en hommage à ses amis E.F. Arbos, C. Debussy, P. Dukas et F. Pedrell.

En 1939, alors que la guerre civile cesse en Espagne, éclate la Seconde guerre mondiale.

Pour fuir le climat européen empoisonné, il accepte en dépit de sa santé précaire, d'aller diriger quelques

---

(3) Une notice brève et substantielle est suffisante pour l'épreuve d'éducation musicale du baccalauréalt.

concerts en Argentine. C'est dans ce Pays qu'il terminera ses jours, aux côtés de sa sœur Maria del Carmen. Sa vie là-bas est austère, encore que sa demeure d'Alta Gracia soit accueillante. Sa foi catholique incline depuis longtemps et de plus en plus vers le mysticisme. Il meurt à Alta Gracia sept ans après son arrivée en Argentine, le 14 novembre 1946.

Son corps, solennellement rapatrié, est inhumé aux accents du **Requiem** de T.L. da Victoria, dans la crypte de la Cathédrale de Cadix. Sur sa sépulture, on lit comme unique inscription, ces mots qui avaient été sa propre devise :

El honor y la gloria solo son de Dios.

Oeuvres instrumentales : Quatre pièces espagnoles pour piano (1908) — **Nuits dans les jardins d'Espagne,** trois impressions symphoniques avec piano principal (1916) — **Fantaisie bétique** pour piano et orchestre (1919) — **Concerto** pour clavecin, flûte, hautbois, clarinette, violon et violoncelle (1926) — **Homenajes** pour orchestre (1938).

Oeuvres théâtrales : Quatre zarzuelas dont **Les amours d'Iñes**(1900-1902) — **La vie brève** (opéra, 1905) — **Othello** (musique de scène, 1915) — **L'Amour sorcier : El Amor brujo** (ballet-gitanerie, 1915) — **El Corregidor y la molinera : Le Magistrat et la meunière** (pantomine, 1917), version initiale **d'El sombrero de tres picos : Le tricorne** (Ballet, 1919) — **Fuego fatuo : Feu follet** (opéra inédit sur des thèmes de Chopin, 1919) — **El Retablo de Maese Pedro : Le Rétable ou Les tréteaux de Maître Pierre** (Action pour marionnettes, 1922).

Oeuvres vocales : Trois mélodies d'après Théophile Gautier (chant et piano, 1909) — **Sept chansons populaires espagnoles** (chant et piano, 1914) — **Oraison des Mères qui tiennent leurs fils dans leurs bras** (chant et piano, 1914) — **Psyché,** cantate (chant et cinq instruments, 1924) — **Soneto a Cordoba** (chant et piano, 1927 — **Balada de Mallorca** (chœur mixte d'après Chopin, 1933) — **L'Atlandide,** oratorio (mis au point par E. Halffter 1926-1946).

V. LES SEPT CHANSONS POPULAIRES ESPAGNOLES (1914)

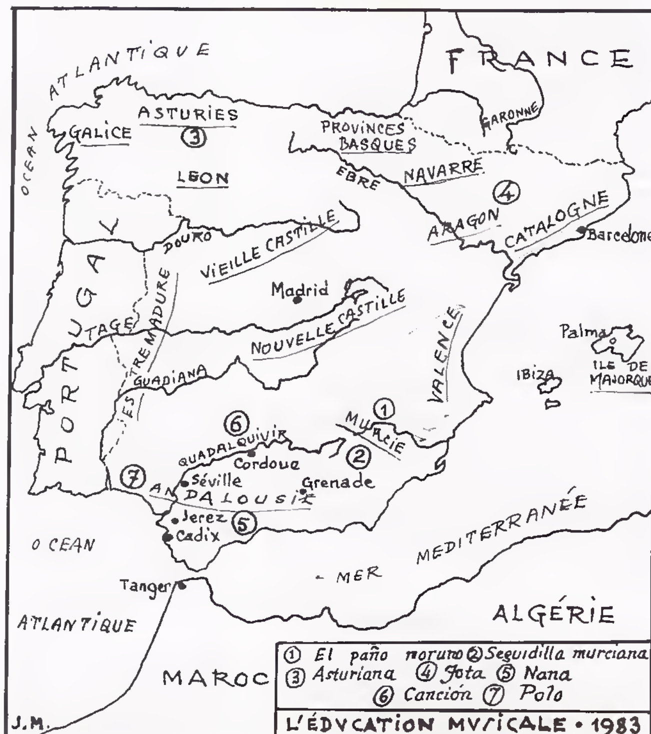
On a vu précédemment que des recueils renfermant des textes apparentés ont été identifiés ; vu également qu'au moins en ce qui concerne l'Andalousie, Manuel de Falla était tout à fait à même de disposer d'une tradition orale directe, présentant des variantes avec les diverses éditions ; enfin, que le compositeur avait pu remanier les textes et, par quelque "secrète imposture", selon la suggestion de Roland-Manuel, les rendre plus vrais que nature.

C'est après cinq années de silence, entre 1909 (date des **Trois mélodies** d'après Théophile Gautier) et 1914, qu'il travaille à ces **Chansons populaires** qui marquent sa véritable prise de conscience esthétique, et inaugurent un langage vraiment personnel.

Elles ont été créées le 14 janvier 1915 à **l'Ateneo** de Madrid par Luisa Vela et l'auteur. La dédicataire est Ida Godebska qui fut, avec son mari Cyprien (Cipa) et sa belle-sœur Misia Godebska, la providence des artistes les plus éminents, notamment Maurice Ravel.

Il en existe une autre édition pour voix élevées dont toutes les pièces sont une seconde majeure plus haut, à l'exception de la **Berceuse** (Nana), qui doit être presque murmurée. Quant aux transcriptions, elles sont légion, depuis la transcritpion pour voix et guitare, jusqu'aux arrangements pour tel ou tel instrument et piano.

Un coup d'œil d'ensemble (Cf. la carte) permet de constater que ces pièces viennent du Sud et du Nord de l'Espagne : les provinces méridionales sont privilé-



giées avec deux chansons de Murcie (les deux premières) et trois chansons andalouses (les trois dernières). Les deux provinces "nordiques" des Asturies et d'Aragon ne sont représentées chacune que par une mélodie.

Les **tempi** sont distribués avec recherche et la dynamique d'ensemble parfaitement régie, s'articulant en un triptyque avec deux Allegros, un volet central avec les mélodies n° 3, 4 et 5 **(Asturiana, Jota, Nana),** qui sont un épisode calme avec, au centre, la bouillonnante **Jota ;** et enfin, deux mouvements rapides **(Cancion,** et surtout **Polo).** Les rapports de tonalités sont également intéressants et constituent si l'on veut, une **cadence andalouse** élargie :

si FA fa MI MI SOL MI

dans la mesure où l'on admettrait **MI** comme climat général avec, à la fin, une incursion en **SOL,** à la tierce supérieure.

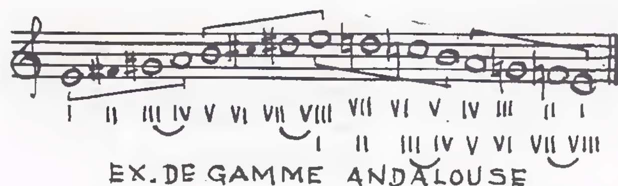
A. **SUD** Murcie 1. **El paño moruno,** Si m.
Allegro vivace à 3/8
2. **Seguidilla murciana,** Fa M.
Allegro spiritoso à 3/4

B. **NORD** 3. **Asturiana,**Fa m.
Andante tranquillo à 3/4
4. **Jota** (Aragon) en Mi M.
Allegro vivo à 3/8

C. **SUD** 5. **Nana,** berceuse d'Andalousie en Mi.
Calmo e sostenuto à 2/4
6. **Cancion** d'Andalousie en Sol M.
Allegretto à 6/8
7. **Polo** d'Andalousie en Mi.
Vivo à 3/8.

Les textes, sentencieux ou tendres, nostalgiques ou imprécatoires, tristes ou amers, appartiennent au **genero chico d'arte menor** : petit genre d'art mineur, avec des vers courts de deux à huit syllabes de type **quebrado** (brisé), s'opposant aux vers épiques du romance castillan. A noter que le registre courant dans la chanson populaire, de la déclaration amoureuse, est absent et que le registre exploité à diverses reprises ici, celui de la suspicion ou de la sentence, est rare dans la chanson française.

La **gamme andalouse,** à laquelle fait fréquemment allusion Manuel de Falla, se présente comme une échelle de **Mi,** majeur, mais plutôt défective dans le sens ascendant, et comparable au dorien grec en descendant, avec demi-tons entre III-IV et VII-VIII (voir exemple musical). Ascendante, la mélodie s'appuie volontiers sur les limites des tétracordes en leur imposant une sensible inférieure dans le sens ascendant, et supérieure dans le sens descendant. Le chant andalou marque d'ailleurs une préférence pour les inflexions descendantes, à l'instar de la musique grecque antique. Les opinions étant souvent divergentes et toujours tranchées en ce qui concerne le **flamenco,** il est indispensable de s'en tenir ici essentiellement au texte de Manuel de Falla.



EX. DE GAMME ANDALOUSE

La cadence dite **andalouse** correspond à l'enchaînement d'accords parfaits sur les VII[e] et VIII[e] degrés descendants et, parfois, sur les III[e] et IV[e] degrés descendant. Ils s'exécutent sur la guitare par simple déplacement de toute la main d'une case vers le chevillier, sans bouger les doigts.

1. El paño moruno (Le drap mauresque) *très vif*

Deux strophes de quatre incises avec prélude, interlude et postlude. Ambitus de septième mineure de **Fa dièse 3 à Mi 4.** Ambiguïté tonale : **Si mineur,** mais début en **Ré mineur** avec une pédale de dominante au rythme contrarié, avec accents sur les seconds temps. Dessin thématique en antécédent, de quatre mesures avec effet de cadence andalouse par VI[e] degré baissé **(Si bémol)** et repos à la dominante **(a 1).** Conséquent à l'octave grace. Jeu piqué, pointé **(punteado),** comme à la guitare. Le prélude instrumental occupe les mesures 1 à 23, les huit dernières consistant en un jeu de cadences, de type andalou sur la dominante d'abord (mes. 16 à 20), puis en arpèges descendants rapides, comme les **rasguaedos** de guitare (cordes grattées vivement du revers des ongles) avec **acciacatures,** c'est-à-dire notes écrasées l'une contre l'autre, appoggiatures et notes réelles données simultanément (20-23). En italien, **acciacare** signifie **comprimer, écraser.**

La **copla** se partage donc en deux strophes de deux périodes chacune. La strophe initiale occupe les mesures 23 à 38. Sa structure est de type **A A' B B',** avec élan anacrousique pour chaque période. La dernière période est tout entière très élargie, l'augmentation se faisant par un chiffrage nouveau. Les périodes **A A'** s'achèvent par un repos à la dominante, avec acciacature (accord de septième de dominante frappé en même temps que **sol,** appoggiature) : **A** est accompagné de **rasgueados** et **A'** de contretemps. Noter le mélisme terminal de chaque incise, sur **tienda.** Les deux éléments **B B'** sont des formules mélodiques propres à la cadence andalouse qui termine chacun d'eux, avec mélisme sur **cayo.** La dernière note est prolongée trois mesures sur la transition ou **interlude** au piano, où sont repris abrégés les éléments du prélude : phrase piquée avec pédale deux fois à l'octave (38-41 et 42-44) suivie d'un seul **rasgueado** en **Si mineur** faisant cadence rompue directement enchaînée à une impérative cadence parfaite au relatif majeur.



Ex. 1 : EL PAÑO MORUNO (* Acciacatures)

Au regret "gracieux et léger" du drap taché succède la catégorique décision de le brader. La phrase a les mêmes contours que dans la strophe I, fermement cadencée pour **A,** plus ambiguë pour **A'** dont la désinence retourne vers **Si mineur,** marque d'une nostalgie certaine. Les phrases **B B'** sont comparables à **B** de la strophe I, sans augmentation. Le piano, en contretemps, soutient doucement la voix dans le **ritenuto** de la dernière incise. Prolongement de la dernière note, alors que le piano reprend en **postlude** la phrase piquée avec pédale, à deux reprises, à l'octave.

Coda de neufs mesures : les quatre premières sont l'appoggiature des cinq dernières (**sol-fa** dièse). Plainte de la voix sur le célèbre appel gitan **"Ay!"** qui sort des limites étroites de la simple intonation et qui peut être une plainte comme ici, ou un cri de révolte ou de douleur (4). Légers triolets à la main gauche, puis appels dominante-tonique **pianissimo,** dans le grave.

---

(4) Chez les paysans du Nord de la France (Flandre, Artois), la conversation en patois était couramment ponctuée de "Ay!", souvenirs peut-être de l'ancienne occupation espagnole. Rapprocher de l'étymologie **flamenco** = **flamand** (?).

2. Seguedilla murciana (Séguidille murcienne)

Chanson de muletiers de Murcie, cette **copla** se présente en deux strophes Allegro spiritoso à 3/4, dans la tonalité de **Fa** Majeur. Le débit est hâtif, volubile, mais mesuré “avec grâce”. La mélodie descend par paliers de tierces et le jeu piqué de la guitare **(punteado guitarristico)** paraît à nouveau en une formule dont les triolets bousculent l'articulation binaire du chant. L'ambitus est d'une quinte, élargie à la sixte pour la répétition où le piano, avec ses acciacatures, a des matités de **“tambora”**, de percussion. Strophique :

Prélude **A** Interlude **A' A** Interlude **(A A' A)**
Interlude **A** Interlude **A' A** Interlude **(A A' A)** Postlude-Coda



Ex.2 : SEGUIDILLA MURCIANA

L'incise initiale est nettement détachée dans le premier élément de strophe. Il subit une légère altération dans le second. Les mélismes à la rime sont constants : ils sont doublés dans la seconde présentation de A' **(camino** mes. 26). Cette Séguidille, bien connue, est citée par Julien Tiersot dans **la Grande Encyclopédie du Conservatoire.** La strophique de quatre vers avec trois vers ajoutés est, dit-on, caractéristique. Le texte est doublement sentencieux avec l'allusion à la pierre jetée au voisin, ou encore à l'image de la pièce rayée, symbole de versatilité. Dans la coda de sept mesures, la voix reprend **forte** : “Personne n'en veut!”, avec un expressif emprunt au troisième degré baissé **(la** bémol) au piano. La séguédille, d'origine équivoque au XVIe siècle, est une plainte dansée : Falla et Garcia Lorca ont abandonné progressivement ce mot “folklorique” au profit du dialectal **siguiriya.**

3. Asturiana (Asturienne)

Andante tranquille à 3/4 en **Fa** mineur. C'est une complainte des Asturies pour laquelle Manuel de Falla a conçu un accompagnement d'une économie et d'une beauté remarquable. La **copla** de quatre vers est en elle même d'une poétique venue avec son symbole très “écologique” et surréaliste. Le compositeur crée un trouble délicieux dès le début avec ce que Suzanne Demarquez nomme “déplacement des fonctions tonales”. Le **Si** bémol doucement balancé en guise de pédale est-il réellement la sous-dominante qu'elle annonce ?... Le thème de la mélodie — **dolce espressivo** — est-il en **Ré** bémol comme on serait tenté de la croire, ou plutôt en **Si** bémol mineur, le **Si** bémol de la main droite devenant alors pédale de tonique ? “Auberge espagnole” de grande classe que ce magnifique prélude de six mesures, où l'auditeur trouvera ce qu'il est capable d'apporter. (a1)

Tétracorde descendant au grave de la main gauche et aboutissant à un repos à la dominante où une pédale s'installe, en douces octaves. La mélodie s'ouvre sur un mouvement ascendant de cinq notes, cette fois en **Fa** mineur, sans équivoque. Cette intonation quasi liturgique aboutit, à son zénith sur l'accent de **consolaba,** à une rude dissonance de septième majeure où la voix achoppe directement, à intervalle de seconde mineure, du piano, comme un dard en plein cœur. Le conséquent mélodique s'infléchit sur quatre notes aboutissant à un repos à la dominante. Le piano change de registre vers le grave, donnant une impression de vastité, d'ampleur de l'espace sensible. Reprise de la même phrase pour le second vers, et conclusion mélodique qui appellerait banalemment une cadence parfaite en **Fa** mineur, laquelle est génialement éludée par le musicien qui lui substitue une cadence plagale en **Si** bémol mineur. Le bref Interlude suivant confirme donc la tonalité supposée au début de cette **Asturiana.** Tétracorde descendant dans le grave, repos sur une pédale de dominante en balancement d'octaves. Il y a identité mélodique entre les deux strophes :

Prélude A A' B
Interlude A A' B Postlude (a 2)



Ex.3 : ASTURIANA

Mais la partie de piano diffère d'une strophe à l'autre tout en restant dans le même esprit. Notamment la dissonance de septième majeure sur l'incise A dont la basse, **Ré** bémol, devient un **Mi** bémol plus doux. Beau postlude de huit mesures sur mêmes éléments harmoniques et mélodiques. Cadence parfaite en un pianissimo **“morendo”.**

4. Jota

Cette danse d'Aragon et Navarre occupe donc la position médiane, au centre des trois volets et en contraste avec les deux pièces calmes qui l'encadrent. C'est un **Allegro vivo** à 3/8 en **Mi** Majeur. La **Jota** est de loin, la plus longue pièce de l'ensemble, avec 144 mesures et une durée d'exécution qui est près du double de celle des autres pièces.

Le rythme autant que les formules répétitives sont obsédants. Après un rapide arpège descendant, le piano donne une **introduction** de 32 mesures constituée d'une formule de cinq éléments **(a)** répartis en trois fois cinq notes **(a 1)** et deux fois trois notes **(a 2).** L'élément **a 1** est lancinant. C'est une invitation impérative à la danse qui reparaît 34 fois au cours de la pièce! L'en-

semble de la formule, sous deux aspects (un triolet caractéristique dans la seconde), apparaît dix fois. Dans l'**Introduction,** noter les effets polyrythmiques déjà rencontrés, en rythmes décalés (frappés binaires sur rythme ternaire). Les appuis sont fermes sur la dominante.

La **copla** s'ouvre par une **première stropje** moins rapide et largement déclamée, en style de bravoure (b), avec le mélisme vocal souligné par un arpège rapide évoquant quelque flamboyant effet de jupe de danseuse stoppant net une virevolte. La strophe se développe avec un merveilleux sens de l'amplification mélodique, selon le schéma :

A B A B' C B A

Le piano, assénant les assises tonales sous les trois premières incises, se fixe sur un rythme égal de croches en battues autour d'une pédale de **Fa** dièse (quinte de la dominante), avec écho des cinq notes de **a 1,** comme une cellule.

Interlude de trente-deux mesures, moitié en **Sol** Majeur, moitié en **Mi** Majeur, avec quatre redites du grand élément **a.**

La **seconde strophe** (91-117) présente un soutien instrumental dans le même esprit que la strophe I, mais néanmoins renouvelé, et déplacé à l'octave grave pour **"Adieu, petite"** avec une nuance **pianissimo** qui met en relief la voix "plus sonore".

Elément a

I. DI-CEN QUE NO NOS QUE-RE-MOS

EX. 4 = JOTA

Postlude sur **(a)** redit deux fois, puis seulement **(a 1)** qui se perd dans le grave. Les cinq dernières mesures sont une **coda** avec rappel d'un vers, selon un procédé déjà rencontré : "... **bien que ta mère ne le veuille!".**

5. Nana (Berceuse)

Berceuse d'Andalousie **(cancion de cuna)** dont les inflexions se retrouvent dans la mélopée solitaire d'un laboureur de Murcie **(cantar de labrador).** Calme et soutenu en mode de **Mi** à 2/4.

Deux mesures de **prélude** introduisent une formule de bercement en écho plus qu'en canon irrégulier, sur une immuable pédale de tonique **Mi** (a). Deux strophes (mesures 3-10 et 11-18) de même mélodie, mais présentant des rythmes et colorations différentes (b) et un accompagnement également modifié dont le flou harmonique surprend l'auditeur.

C'est un petit joyau musical de vingt mesures fondé sur la gamme andalouse, avec mélismes expressifs. L'ensemble constitue d'ailleurs une grande cadence andalouse sur deux accords (c).

CALME ET SOUTENU

DUÉR-ME-TE, NI-ÑO, DUER-ME

NA-NI-TA, NA-NA

EX. 5 = NANA

Dans la transcription pour voix élevées, la **Nana** est la seule pièce, eu égard à son caractère, qui soit maintenue dans la même tonalité.

6. Cancion (Chanson)

Chant populaire andalou déjà harmonisé par d'autres. Rythme souple à 6/8. **Introduction** ondoyante, **allegretto,** au piano, en **Sol** Majeur sur une pédale de tonique qui se maintient sous le début du chant (a) pour passer à la dominante sous l'incise B. Structure **A A B B B'.**

La **strophe I** occupe les mesures 3 à 14 avec canon entre voix et piano en **B.** Interlude de deux mesures introduisant une nouvelle formule arpégée pour la **seconde strophe,** très différente harmoniquement de la première : polytonalité **la** mineur-**Sol** Majeur, avec pédale de **La** (sous **A**), puis de **Mi** sous **B** où se forme un canon entre voix et piano. **Postlude** avec cadence parfaite.

con grazia

POR TRAI-DO-RES, TUS O-JOS,

DI-CEN QUE NO ME QUIE-RES,

EX. 6 = CANCIÓN

7. Polo

La fleur du **cante jondo** avec la **caña.** On y relève des échos maures ou liturgiques selon les commentateurs.

cf Danse du feu – caractère farouche

Celui-ci est un magnifique chant de plainte sur un rythme très rapide à 3/8 en mode de **Mi.** L'impression laissée par la rencontre de l'envoûtante Pastora Imperio, pour qui Manuel de Falla écrira deux ans plus tard **L'Amour sorcier,** a-t-elle guidé le choix de cette mélodie d'une âpreté et d'une grandeur extraordinaires ? Pour réaliser la vesture harmonique de ce chant sans fard, le compositeur était sans nul doute possédé de l'esprit, du **duende.**

L'Introduction s'ouvre par un sec accord de **La** mineur appoggiaturé, avec descente en triolet et fixation sur un **Si** agressif (dominante) neuf fois répété, comme un trémolo dramatique. Les deux mesures initiales sont répétées, puis la voix intervient sur un **temple,** mise en voix et intonation tout à la fois. Ce **"Ay!",** dans le vieux **cante jondo,** "prend une dimension démesurée. Il évoque d'emblée la misère humaine dans son aspect le plus tragique" (5). Et la voix s'insinue quasi à l'improviste, mais **forte** cependant, sur un accord de La mineur appoggiaturé à sa tierce. Comme un guitariste préparant le **toque** qu'il va exploiter, le piano tourne en divisions ternaires et binaires dans la quinte **la-mi,** puis revient constamment sur cette note **si** obsédante. Au total, huit éléments de deux mesures se répètent de **1** à **16,** sur lesquels la voix s'occupe, comme un feulement d'une violence contenue, les mesures 5 à 12. Des quintes en contretemps ponctuent cette première partie à la texture rythmique précise :

$2\ a^1\ 2\ a^2\ 3\ a^1\ 2\ a^2\ 1\ a^1$

A la mesure 17, la pédale **Si** se déplace d'un triton dans le grave. Nouveau jeu rythmique sur la même formule et, **con fuoco,** la voix entonne sa mélodie bientôt muée en plainte **"Ay!".** Le rythme change, et la formule d'accompagnement est arpégée maintenant en triolets sur les notes tonales :

Je garde une peine en mon cœur...

La ligne mélodique, aux riches arabesques, cherche la formule cadentielle, laquelle n'apparaît qu'après une quatrième plainte, sur les mots :

... qu'à personne ne dirai!

Mais cette cadence andalouse n'est pas résolue. Elle enchaîne sur un **interlude** qui reprend le rythme de l'introduction selon la formule

$2\ a\ 2\ a^2\ 3\ a^1\ 2\ a^2$

A la mesure 65 intervient la souple **(sciolto)** formule ternaire arpégée, dont l'harmonie passe en **Do** sur le dur frottement du **Si** pédale, maintenu durant cinq mesures.

Sur la seconde imprécation : **Malhaya el Amor!** (70-72), la quarte et sixte de **Do** majeur prend une puissance formidable avec le rythme ternaire toujours haletant. Et le chant, ascendant à la quarte au début de la **copla,** est ici écrasé à la tierce mineure, puis monte solennellement à la quinte **(mi)** à l'instant précis où apparaît la quarte de sixte **sol-do-mi,** avant de s'écraser en un mélisme surprenant de huit notes. Moins fort, mais intense, s'ouvre la cadence andalouse qui hésite, rampe sur un second degré **Fa,** semble reprendre son essor sur la plainte **Ay!** soutenue par un piano qui multiplie les acciacatures pour se résoudre, **forte e pesante** sur l'imprécation :

(Malhaya el Amor)

Y quien me lo dio a entender!

(5) Alain GOBAIN, op. cit., p. 43. Cf sup. note (4).







EXEMPLE 7 : POLO

(Et qui me l'a fait découvrir!). Quatre mesures de **coda** prétexte à **falseta** guitaresque passant du binaire au ternaire avec éléments de cadence parfaite arpégés. La voix fait entendre une dernière plainte.

Toute cette mélodie, fondée comme les précédentes sur l'équilibre judicieux des notes attractives prôné par Louis Lucas, porte la signature géniale, ardente de Manuel de Falla. Elle s'achève sans emphase, ex abrupto, par l'étalement rapide sur trois octaves de **Mi-Si-Mi** : tonique, dominante, tonique.

Certains candidats aborderont plus simplement, d'autres approfondiront davantage ce cycle. Les hispanisants auront tout intérêt à solliciter quelque commentaire de leur professeur concernant la strophique et la thématique de ces chansons très caractéristiques.

Chacune d'elles présente un véritable travail d'orfèvre dans l'agencement harmonique, fondé sur un système original, mais dans un constant souci d'expressivité. L'association voix-piano est parfaitement équilibrée, et jamais la même mélodie ne reçoit la même texture harmonique. Falla a offert à ces petites fleurs du folklore un écrin précieux d'harmonies et de rythmes recherchés, sans romantisme intempestif : c'est de sa part un bel hommage au génie du peuple espagnol.

Les amateurs de musique contemporaine ne manqueront pas d'élargir leurs parallèles et leurs comparaisons non seulement avec Bartok, Ravel ou Mokranjac, mais encore à des compositeurs plus contemporains, tel Luciano Berio dont les **Folksongs** de 1967 sont dans le veine directe des **Chansons** populaires espagnoles de Manuel de Falla.

N.B. Certains accents espagnols n'existent pas dans les caractères français d'imprimerie.

OLIVIER MESSIAEN

Par Pierrette MARI

Partition d'orchestre : UNIVERSAL EDITION (1959)

Bibliographie : Rencontres avec Olivier Messiaen, par Antoine GOLEA (ED. JUILLARD) (1959)
Olivier Messiaen, par Pierrette MARI (ED. SEGHERS) (1964)
Olivier Messiaen, par Alain PERIER (ED. DU SEUIL, Collection Solfège) (1979).
Olivier Messiaen, par Harry KALBREICHT (FAYARD) (1981)

Discographie : ERATO STU 70409
Orchestre Philharmonique Tchèque, direction Vaclav NEUMANN
Yvonne LORIOD au piano

LE COMPOSITEUR

C'est en Avignon que, le 10 décembre 1908, Olivier Messiaen voit le jour. Ses parents conscients des dons exceptionnels de leur fils n'hésitent pas à venir s'installer à Paris où, dès l'âge de onze ans, le jeune musicien entre au Conservatoire National Supérieur. Couronné de premiers prix dans toutes les disciplines où il reçoit les précieux enseignements de Jean Gallon (écriture), Marcel Dupré (orgue), Maurice Emmanuel (Histoire de la Musique), Paul Dukas (composition), il se voit confier, à l'âge de vingt trois ans, la tribune de l'orgue de la Trinité.

En 1936, il participe activement auprès d'André Jolivet et Daniel-Lesur, à la constitution du mouvement **Jeune France** que vient de fonder Yves Baudrier. En cette même année, il est nommé simultanément professeur à l'Ecole Normale et à la Schola Cantorum, ce qui ne l'empêche pas de composer de nombreuses partitions : **La Nativité, Poèmes pour Mi, Fêtes des Belles Eaux, Chants de Terre et de Ciel, Les Corps Glorieux.** Malgré la paralysie de toute l'activité musicale provoquée par la Seconde guerre mondiale, il est toujours animé par un vif désir de composer. Même une fois fait prisonnier, il continue d'écrire avec les moyens limités qui sont mis à sa disposition. Le **Quatuor pour la fin du Temps** doit sa nomenclature insolite (pour l'époque) aux circonstances qui réunissaient dans un Stalag de Silésie, un violoniste, un violoncelliste et un clarinettiste. Pour le piano, Olivier Messiaen devait se contenter d'un horrible instrument désarccordé, mais l'inoubliable exécution de ce **Quatuor** — par une température de −30 degrés — devant des milliers de prisonniers français, belges et polonais, a tenu du miracle.

A son retour de captivité, O. Messiaen est nommé professeur au Conservatoire de Paris grâce à la clairvoyante intelligence du directeur Claude Delvincourt. Son influence sur plusieurs générations de compositeurs va bientôt devenir considérable. Le rayonnement de sa culture universelle l'amène à extrapoler les thèmes de son programme de cours, sur la littérature, la philosophie, l'histoire de l'art et des religions, la métaphysique, l'astrologie et la géologie.

Dans sa classe (appelée successivement d'esthétique, d'analyse musicale, de philosophie musicale) dont le cycle dure trois ans, sont traités le Chant grégorien et la Chanson populaire, les rythmiques grecques et hindoues et les modes médiévaux ; des études approfondies sont entreprises sur les Concerti, de Mozart le **Sacre du Printemps et Pelléas et Melisande** dont l'analyse occupe plusieurs mois. On découvre dans l'éclectisme de ce choix une attirance particulière pour les contrastes. En effet, dans son langage, il exprime souvent la tendresse d'un chant d'oiseau et des visions apocalyptiques, le gigantisme des Alpes et la fragilité d'un colibri oriental, le tintement cristallin des stalactites et le grondement effroyable d'une avalanche. Il attribue ce goût très accentué pour les oppositions et les paradoxes les plus marqués à l'ambiguité de la double nature du Centaure symbolisant le signe du Sagittaire sous lequel il est né.

Nul autre instrument ne pouvait, mieux que l'orgue, répondre, d'une part, à la réalisation de ces reliefs accusés et recherchés par ces contrastes et, d'autre part, aux aspirations du compositeur dont l'univers est dominé par une haute spiritualité et par un amour admiratif de la Nature. Ces deux éléments, inépuisables sources d'inspiration, ont guidé toute la puissance créatrice d'O. Messiaen qu'un événement dans sa vie a encore enrichi, sa rencontre avec Yvonne Loriod. Cette "unique, sublime, géniale interprète dont l'existence a transformé non seulement l'écriture pianistique mais aussi le style, la vision du monde et les modes de pensées" est devenue Madame Olivier Messiaen en 1961. C'est pour elle qu'il a écrit toutes ses œuvres pour piano depuis les **Visions de l'Amen** (1943) qui lui sont dédiées. C'est par elle que ces œuvres ont atteint à la célébrité, enfin c'est grâce à son incomparable talent que la majeure partie de l'œuvre de Messiaen a parcouru le monde. Outre de celles écrites pour lui seul, le piano est au centre de la plupart des partitions d'orchestre. Dans le **Catalogue d'Oiseaux,** monumental traité d'illustrations sonores d'ornithologie, Messiaen réunit, en sept recueils (totalisant une durée de deux heures et demi) toutes les difficultés techniques au sein d'un matériau qui se doit de dépeindre, en des struc-

tures narratives et imagées, chaque climat avec une palette variée de couleurs, d'intensités, de timbres et de reliefs accentués. Dans sa démarche de novateur, il anticipe sans aucun doute sur l'avenir en faisant découvrir une conception totalement différente du phénomène de création. D'où sa personnalité, plus particulièrement évidente encore dans son style "chant d'oiseau" dont il suffit d'entendre quelques mesures pour le reconnaître sans la moindre hésitation. En 1968, O. Messiaen fut reçu sous la Coupole de l'Institut de France où il succédait au maître de la tapisserie Jean Lurçat. Le chantre des sons et des couleurs prenait le fauteuil d'académicien de celui qui a brodé si élégamment de véritables symphonies multicolores. Meilleur choix n'aurait pu être fait pour illustrer la correspondance couleur-son définie par Rimbaud "La couleur est l'espèce visuelle de la Musique".

Depuis qu'O. Messiaen a pris sa retraite de professeur, il se consacre entièrement à la composition d'un opéra pour lequel il écrit lui-même le livret sur la vie de Saint François d'Assise — dont la création est vivement attendue au Palais Garnier, en 1983.

L'ŒUVRE

Dès ses premières compositions, on a pu déceler la personnalité originale d'Oliver Messiaen et percevoir par certains enchaînements harmoniques les caractéristiques de son esthétique.

Les **Préludes** pour piano (1929) les **Offrandes Oubliées** (1930) **l'Ascension** (1932) demeurent dans la grande lignée debussyste dont il ne s'écartera pas même lorsque son langage aura acquis sa pleine maturité. A la fin de la guerre **Les Trois Petites Liturgies de la Présence Divine** provoquent une véritable explosion de jugement divers ; les partisans de nouveauté crient leur enthousiasme tandis que toute une fraction de l'auditoire met en doute la valeur mystique de l'œuvre et condamne l'insolite amalgame d'une nomenclature inusitée. De grands artistes — Picasso, Braque, Eluard, Valéry, Cocteau — ne s'étaient pas trompés sur la véritable valeur de cette œuvre et, depuis, c'est celle qui vaut à O. Messiaen les plus vibrants succès.

De 1944 — date mémorable de la "bataille des Liturgies" —, à 1951, il va écrire pour diverses formations avec un égal bonheur : **Vingt Regards sur l'Enfant Jésus** (pour piano), **Harawi, chant d'amour et de mort** (pour soprano et piano), la gigantesque **Turangalila-Symphonie** (que L. Berstein crée à Boston en 1949), **Canteyodjaya** et les **Etudes de Rythme** (pour piano), **Cinq Rechants** (pour chœur mixte). Entre 1950 et 1951 naissent la **Messe de la Pentecôte** et le **Livre d'Orgue,** deux partitions consacrées à son instrument dont il enrichit la littérature par une écriture propre à mettre en valeur des ressources sonores jusque là insoupçonnées, dans un vocabulaire résolument nouveau engendré avec une science incomparable. Ces deux monuments se dressent au sommet de l'art du milieu du XXe siècle. A partir de 1952, l'œuvre d'O. Messiaen entre dans une autre "manière", selon le terme donné à certains compositeurs pour délimiter les phases de leur évolution. En effet, après les merveilleuses **Visions de l'Amen,** O. Messiaen intègre à son langage des chants d'oiseaux qui, dès lors, vont constituer l'essentiel de sa thématique. Il suit par là le conseil que lui avait donné Paul Dukas "Ecoutez-les, ce sont de grands maîtres". Tous les ans, pendant deux semaines au moins, O. Messiaen parcourt diverses régions de France ; il s'arme de longues jumelles, d'une cargaison de papier à musique et, patiemment, il attend le bon vouloir de la gent ailée. La difficulté de transcrire à l'échelle humaine des mélodies dont les intervalles vont jusqu'au huitième de ton est quasiment insurmontable mais, en véritable conquérant de ce domaine, O. Messiaen transcrit avec le plus de ressemblance possible des sons aux timbres impalpables et les transfigure en œuvre d'art. Dans **Le Merle Noir** (pour flûte), **Réveil des Oiseaux et Oiseaux Exotiques** (pour orchestre), **Le Catalogue d'Oiseaux** (pour piano) et **Chronochromie** (pour grand orchestre), le matériau est la reproduction quasi exacte de ce qu'il a entendu chanter dans la forêt, au bord d'un marécage, en montagne ou face à l'océan.

Les Couleurs de la Cité Céleste, en 1964, donne l'occasion à O. Messiaen d'appliquer aux thèmes mélodiques des couleurs comme il graduerait les nuances sur un tableau. La synthèse Son-Couleur lui est familière depuis qu'il est sujet au phénomène de synopsie (qui consiste à percevoir simultanément une couleur — ou une agrégation de couleurs — et une — ou plusieurs — sonorités). Cette particularité ne pouvait être mieux destinée qu'à ce peintre des sons qui reçut une émouvante consécration le jour où l'œuvre commandée par André Malraux pour exalter la mémoire des morts des deux guerres **"Et Exspecto Resurrectionem Mortuorum"** a été jouée pour la première fois en 1965, dans l'écrin tapissé de vitraux de la Sainte Chapelle, à Paris, avant d'être solennellement interprétée en la Cathédrale de Chartres.

Dans la **Transfiguration** (1969), on retrouve les grandes caractéristiques de l'esthétique de son langage polyphonique et orchestral. **Des Canyons aux Etoiles** (composé entre 1971 et 1974) est, à ce jour, la dernière fresque que le compositeur apporte au domaine symphonique. Il accomplit là la synthèse de toutes les combinaisons de son langage, de toutes les recherches d'amalgames de sonorités.

GENESE DES OISEAUX EXOTIQUES

Cette partition, sorte de pendant du **Réveil des Oiseaux** écrit trois ans au paravant, confirme la nouvelle tendance du créateur qui puise directement dans les innombrables éléments dispensés par la Nature. Composés à la demande de Pierre Boulez, en 1956, ces **Oiseaux Exotiques** ont été créés dans le cadre du Domaine Musical par Yvonne Loriod, la dédicataire, entourée d'un groupe de remarquables instrumentistes placés sous la direction de Rudolf Albert. Pour le meilleur rendement sonore, O. Messiaen impose la disposition des musiciens sur la scène et souhaite, pour des raisons d'équilibre, que son œuvre soit toujours jouée dans de petites salles.

INSTRUMENTATION

En ce qui concerne la nomenclature, il convient de parler, non d'une véritable orchestration, mais plutôt d'une instrumentation qui transpose dans des timbres divers les mélopées qu'O. Messiaen avait minutieusement annotées. Le piano domine l'ensemble composé de dix-huit instruments : onze vents (2 flûtes, 1 hautbois, 4 clarinettes, 1 basson, 2 cors, 1 trompette) et sept percussions (glockenspiel, xylophone, 3 temple-block, wood block, caisse claire, 3 gongs, tam-tam). Le piano a un rôle concertant. Le choix délibéré de supprimer les cordes est conditionné par la recherche de timbres se rapprochant aux mieux de ceux des oiseaux. Chaque soliste confie à un instrument des formules qui lui sont propres et dont la juxtaposition entretient une polyphonie riche de reliefs et de dynamique. Cette instrumentation, l'auteur l'a conçue comme "piquante et haute en couleur".

LANGAGE

Depuis ses premières œuvres ; O. Messiaen a changé, non pas de vocabulaire, mais dans la manière de l'exprimer. Bien qu'à diverses reprises il ait introduit un chant d'oiseau dans son langage, jamais encore il n'avait, avec une telle maîtrise, intégré le chant d'oiseau à son propre matériau.

Ces chants d'oiseau, constituant dès lors l'essentiel de ses préoccupations et de sa thématique, donnent naissance à un style de langage entièrement nouveau que l'on considérera peut-être plus tard comme l'apport le plus original d'O. Messiaen à la musique moderne. Les partitions basées sur cette luxuriante floraison constituent les moments les plus significatifs de son œuvre. "Les oiseaux, dit-il, ont été mes premiers grands maîtres ; je n'ai pas fini de me mettre à leur école."

Une sorte de mimétisme s'est créée au point de susciter une interrogation : qui, du modèle ailé ou du compositeur-transfigurateur a le plus de résonance sur notre sensibilité ?

Ce langage mélodique ainsi conçu est soumis à une rythmique basée, d'une part, sur des Deci-talas hindous, d'autre part sur la métrique grecque, qui a donné à la composition l'assise "d'ordre dynamique"

Le rythme est l'élément qu'il considère comme le plus important. De nos jours O. Messiaen le libère de sa pulsion régulière par l'adjonction de "valeurs ajoutées". "Une musique rythmique est une musique qui méprise la répétition, la carrure et les divisions égales et qui s'inspire des mouvements de la Nature, moments de durées libres et inégales". Une des caractéristiques de cette rythmique est constituée par la superposition de valeurs irrationnelles.

Si, dans le **Réveil des Oiseaux,** O. Messiaen associe des chanteurs de même pays, et de même mœurs en respectant les heures où ces solistes chantent dans la Nature, il s'octroie, dans **Oiseaux Exotiques,** plus de fantaisie puisqu'il rassemble des oiseaux de continents différents qui ne peuvent se rencontrer que dans la stylisation d'une œuvre d'art.

O. Messiaen choisit dans son volumineux catalogue des oiseaux de Chine, de l'Inde, de Malaisie et des deux Amériques.

FORME

Comme O. Messiaen a toujours éprouvé la nécessité de dévoiler la démarche de sa composition, il accompagne chaque partition de commentaires explicites afin que les mélomanes n'ayant que de sommaires connaissances se familiarisent avec les termes dont la compréhension est indispensable à l'écoute d'une de ses œuvres. Il ne reste pas moins évident que l'analyse formelle d'une partition comme **Oiseaux Exotiques** est délicate à entreprendre. Toutefois, dans la période gouvernée par l'absence de formes définies, la solidité et l'équilibre de la construction tiennent lieu, chez O. Messiaen, d'éléments essentiels.

Le plan de l'ensemble peut s'établir ainsi :
Introduction
Première cadence
Premier tutti — deuxième cadence — tutti (variante du précédent)
Troisième cadence (courte réplique de la deuxième
Tutti central (sorte de large développement) divisé en quatre strophes
Quatrième cadence (longuement développée).
Tutti final (péroraison avec une nouvelle cadence courte, suivie du fragment entendu en guise d'introduction.

Mainate

Grive des bois (b)

Liothrix

Cardinal de Virginie



ANALYSE

Dans **l'Introduction** se trouvent des groupes-fusées (confiés aux cors), les cris singuliers d'un mainate hindou (au piano, des arabesques qui se transforment bientôt en une "vocifération implacable" (aux bois, glock et xylo) et un accord qui se répète, fortissimo, neuf fois.

LA **Ière Cadence,** au piano, renferme toutes les cellules caractéristiques de chants d'oiseau dont la physionomie se retrouvera tout au long de l'œuvre. Des changements de registre, des oppositions de dynamique et de rythmes modèlent le relief. Le chant de la Grive des Bois "éclatant et ensoleillé" termine cet épisode soliste et ouvrira la dernière cadence. C'est avec un contrepoint de plusieurs chants que l'on entre dans le **1er tutti** : le Verdin de Malaisie gazouille, le Troupiale de Baltimore vocalise joyeusement, le Liothrix reproduit le timbre d'un instrument chinois en bois et la Grive de Californie accentue et répète une même formule.

La **IIe cadence** est courte ; elle se joue "le plus vite possible" comme "un crépitement de gouttes d'eau". C'est le beau Cardinal rouge de Virginie — dont le chant suraigu se compose de strophes mélodiques différentes — qui en est le soliste.

Le **tutti** qui suit n'est qu'une variante développée de celui qui avait précédé la cadence. De même, la **cadence** suivante est une réplique, un peu allongée, de la deuxième cadence.

Le **tutti central** s'articule sur quatre strophes rythmiques. A chaque strophe les rythmes hindous diminuent leur durée d'une double-croche tandis que les rythmes grecs restent implacablement les mêmes. Paradoxalement, cette rigueur de procédé d'écriture et la complexité qui en découle traduit l'extraordinaire fantaisie des mélismes des chants d'oiseaux.

Jusque là, les tessitures aigues ont été exploitées. Contrastant avec la luminosité qu'elles avaient créée, le tutti central part sur une note grave que le tam-tam attaque en douceur et amène à un puissant crescendo. Dans cette atmosphère sombre, les bois (dans le grave de leur tessiture) émettent des groupes ternaires puis font jaillir un "glapissement formidable". Le cri très disjoint d'un Troupiale des vergers est confié au xylophone accompagné par la "vocifération" d'un Garrulaxe à huppe blanche de l'Himalaya ("dont l'aspect terrifiant fait penser à Fantomas"). Intervient le Carouge à épaulettes jaunes qui affectionne les répétitions de notes ; la sonorité du piano l'éclipse lorsqu'il fait intervenir le Merle de Swainson en un dessin staccato aux intervalles disjoints. Une Guiraca à poitrine rose (à la flûte) et une Grive ermite (au piano) se disputent alors la prépondérance, mais le tam-tam (sur le rythme emprunté à la théorie karnâtique, le Mtsya-Sankrina), les interrompt. Le piano s'intègre intimement à la trame tissée par les vents et l'écriture enchevétrée de diverses cellules est, en ce milieu, des plus complexes. Le dialogue entre un Moqueur polyglotte (confié aux 2 cors et à la trompette) et le Cardinal de Virginie (accentué par le piano) domine tout l'ensemble des autres instruments. La percée du chant strident d'un serin des Canaries surplombe (au piccolo) des fragments mélodiques (aux bois) et des accords parallèles que les cuivres s'obstinent à répéter. Un Pinson à ailes baies (au glock) s'efface devant le Shama des Indes dont le piano imite les percussions rythmées. La courbe caractéristique du chant du Troupiale qui avait ouvert le tutti central, réapparaît, souligné cette fois par un motif joué parallèlement en dissonance à deux parties, au piano. L'écriture s'enrichit d'ornementation, de superpositions toujours plus savantes qui rendent moins perceptible l'écoute simultanée de tant de motifs. Des groupes — fusées descendants amorcent, dans une grande puissance, la fin de ce **tutti central** au cours de laquelle on retrouve le coup de tam-tam et les groupes ternaires dans le grave des bois apparus au début. Tout se dépouille et s'apaise jusqu'au silence.

La **IVe cadence** du piano invite l'Oiseau-Chat (dont le chant rappelle un miaulement) et le Doliconyx (que les Américains appellent le Bobolink) qui lance des traits brillants et se surpasse en virtuosité. Ces deux oiseaux dialoguent longuement, redoublant, dans l'animation de leur conversation, de brio et de prouesses techniques.

C'est au Shama des Indes que revient, à l'entrée du **tutti final,** le rôle principal. Les merveilleux coloris de son plumage n'ont d'égale que la somptuosité de son chant riche en formules mélodiques ponctuées de percussions rythmées. Le thème du Shama attaqué fortissimo par les cuivres et les bois est accompagné de traits en glissandi contraires au xylophone et de

gammes ascendantes au piccolo. Bien que le Shama occupe une place prépondérante dans cette dernière partie, d'autres oiseaux viennent s'associer et participer au déploiement sonore : le beau Tangara écarlate, le Troglodyte, le Viréo aux yeux rouges, l'Alouette oreillarde, le Roselin pourpré et le Pape Lazuli, autant de noms évocateurs de couleurs de volubilité et de poésie. Une **dernière cadence** surgit dans la luminosité retrouvée "éclatante et ensoleillée". La Grive des bois lance fièrement son appel suivi par le Cardinal de Virginie qui répète deux formules cinq fois de suite, à nouveau "comme un crépitement de goutte d'eau".

En guise de **conclusion,** on retrouve le début de l'introduction avec un resserrement des motifs et le chant du terrifiant Garrulaxe joué par tous les instruments en une dernière "vocifération implacable" qui accentue l'intensité croissante d'un accord répété trente et une fois. (en tout !)

Conclusion

Dans toute technique d'écriture — et plus particulièrement dans celle d'O. Messiaen — ce qui fait le style, c'est la différenciation entre l'élément-matériau et l'esprit qui s'en dégage. Lorsque ce style est, de surcroît, porteur d'un message esthétique et spirituel, tout concourt au miracle de la gestation d'un chef-d'œuvre.

La démarche de composition d'O. Messiaen procède davantage d'une exploration du timbre que d'un système méthodique préétabli (comme dans l'écriture sérielle, par exemple). Il reconnaît s'être, dans ses premiers travaux, rapproché de Debussy et de son symbolisme afin de développer les ressources harmoniques qui les a engendrées, mais la puissance de son invention l'a mis à l'abri de toute véritable influence et son langage s'est très vite affirmé avec un forte personnalité.

Des musiciens peuvent encore ne pas toujours le suivre aisément dans la voie nouvelle qu'il s'est tracée depuis **Chronochromie** mais ils retiendront au moins ses innovations en matière de sonorité et l'ampleur de ses trouvailles.

Quelque soit le degré de compréhension auquel tout mélomane peut atteindre quelque soit le jugement que l'on puisse porter sur son langage, Olivier Messiaen est incontestablement un des musiciens qui, depuis la moitié du XXe siècle, a joué un rôle primordial dans l'évolution de l'esthétique musicale.

Pierrette Mari

Comité de Rédaction :
Afin de répondre à vos questions
AU PLUS VITE,
joindre une **enveloppe timbrée**



LA BONNE ADRESSE

pour le renouvellement
de vos abonnements
à l'EDUCATION MUSICALE est :

23, rue Bénard
75014 PARIS

C.C.P. Paris 9904-69 C

PREPARATION

aux exercices d'écoute

par
Hervé MUSSON

A - Reconnaissance de fautes

Il suffit de vous reporter aux épreuves données les années précédentes pour vous faire une idée, quelques unes d'entre elles figurent dans ce fascicule.

Un entrainement régulier vous permettra au moins de localiser les modifications dans la phrase sans trop de difficulté.

B - Rythme et Mesure

Ici également tout n'est qu'affaire d'entrainement.

A titre d'exemple : voici cinq séquences de 4 mesures chacunes à peu près dans l'esprit du Bac.

Il faudra, entre autre, s'exercer à reconnaître la rythmique des différentes mesures :
2/4 4/4 mesures binaires (carrées)
3/4 6/8 mesures ternaires (ce, même si la mesure à 3/4 est traité dans les théories officielles au chapitre des mesures simples.

Exercices Rytmiques

1

2

3

4

5

C - Identification d'Instruments

Plus vous entendrez de musique, plus vous serez apte à reconnaître les différents timbres de l'orchestre. Mais rien ne remplace l'écoute en direct, aussi et pour mieux vous familiariser avec les instruments, tachez donc d'assister à la classe d'orchestre du Conservatoire le plus proche — peut-être l'administration locale vous permettra-t-elle cette faveur.

Gare aux confusions entre **Hautbois et Cor Anglais,** ou entre **Trompette, Trombone et Cor.**

Parmi les instruments à vent, les anches ont une sonorité caractéristique (Clarinettes, Hautbois, Cor Anglais, Basson, Saxophones).

En oûtre il existe au catalogue des Disquaires des Concertos pour tous instruments. Faites votre choix.

Parmi les œuvres les plus représentatives, on peut citer à titre indicatif
Flûte : "Syrinx" - **DEBUSSY** (ERATO STU 71232)
Hautbois : Séquence VII" - **BERIO** (PHILIPS 6500 631)
Cor Anglais : Solo IIIe acte de Tristan **WAGNER**
Clarinette : "Concerto clarinette" **Mozart** (STU 70 175)
"Quatuor pour la fin du Temps" **MESSIAEN** (3e m) (Arion ARN 38453)
Basson : "Concerto pour Basson et Orchestre" **MOZART** (ERATO STU 70516)
Saxophone : "Quatuor de Saxophones" **DESENCLOS** (Voix de son maître C 069 141870)
Cor : "Villanelle" pour cor et orchestre **DUKAS** (ERATO STU 71286)
Trompette : Final de la symphonie pour cordes **HONEGGER**
"1 concerto pour trompette" **TELEMANN** (ERATO STU 70252)
Trombone : "Cavatine pour Trombone et Piano" **St SAENS** (TELEFUNKEN G 42828 AP)
Onde Martenot : "Concerto" **JOLIVET** (ERA 9123)
Clavecin : pièce diverses de Couperin - Bach etc.
(il existe également des œuvres contemporaines pour clavecin)
Harpe : "Introduction et Allegro" **RAVEL** (voix de son maître 2 C 181 14 128/29)
Violon : "Tzigane" **RAVEL** (PHILIPS 65 39 011)
Violoncelle : "Suite pour violoncelle seul" **BACH** (Voix de son maître C 063 10828-29 ou 30)

(Les chiffres entre parenthèse indiquent quelques références des enregistrements des œuvres citées en exemple).

D - Audition d'un court passage musical à situer dans l'histoire de la musique et dont il faudra préciser la formation.

Un peu d'histoire de la musique et des auditions nombreuses s'avèrent indispensables : voici en gros les différentes époques à repérer
Renaissance — Madrigal - Chanson polyphonique etc...
XVIIe siècle — Buxtehude, Lully...
XVIIIe siècle (1ère moitié). Bach, Couperin, etc...
(2e moitié). Mozart, Haydn...
XIXe siècle (1ère moitié. Beethoven, Schubert, Berlioz...
(2e moitié). Berlioz, Schumann, Chopin, Wagner, Liszt, Moussorgsky...
XXe siècle (début) : Ravel, Debussy, etc...
EPOQUE CONTEMPORAINE — Berg, Stravinsky, Varèse, Messiaen, Dutilleux, Bério, etc...
(Liste de compositeurs n'ayant aucun caractère limitatif, donnée simplement comme point de repère)

Apparition des instruments modernes dans le milieu du XVIIIe siècle. Quant à préciser la formation, il faut savoir différencier les **œuvres pour grand orchestre** (Symphonies - Poêmes symphoniques - Ballets - Ouvertures où Préludes etc... Ex : Ouverture des MAITRES CHANTEURS - *Wagner*), les **œuvres pour orchestre réduit** ou **de chambre.** Ex : CONCERTOS BRANDEBOURGEOIS, quatuors, quintettes à cordes. **Les mélodies accompagnées à l'orchestre.** Ex : KNABENWUNDENHORN-MALHER, SHEHERAZADE - *Ravel*, ou **au piano. Chansons à Cappela** Ex : 3 CHANSONS DE Ch. D'ORLEANS - *Debussy.* **Chœur et orchestre** Ex : MESSE EN UT MINEUR - *Mozart* **Concertos** etc...

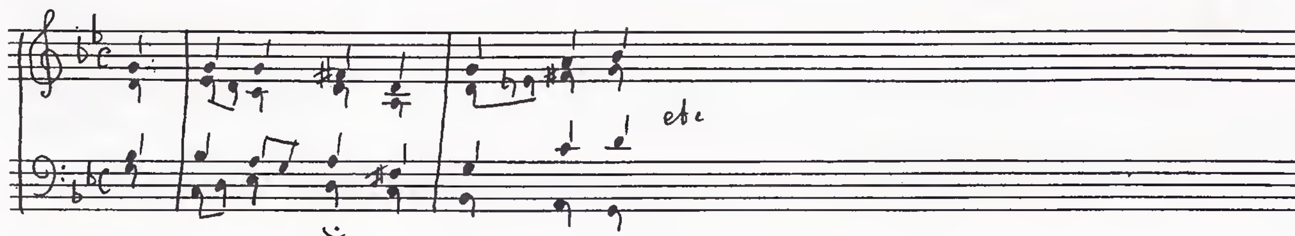
E - Reconnaissance d'accords

- accord parfait
- 7e de dominante
- autre accord

D'une façon générale, les accords ont pour fonction de caractériser la mélodie qu'ils soutiennent. Ils la personnalisent, et souvent dans la musique dramatique la couvrent d'une intention particulière : Exemple de deux harmonisations différentes d'une même phrase :

BACH Choral (extrait de la Passion selon St Jean)

1ère version



2e version



La musique étant faite de périodes de tension et de périodes de repos, les accords se classent en deux catégories : **Accords stables** et **Accords instables** qui par le jeu de leurs dissonnances internes appellent toujours une résolution.

Dans la musique européenne dite "Classique" et en gros jusqu'au début du XXe siècle, tous les accords stables sont des accords parfaits (c'est-à-dire consonnants), à savoir une superposition de 2 tierces, l'une Majeure, l'autre mineure ou vice-versa.

Ier CAS



Il s'agit du même accord construit sur les 3 notes — do-mi-sol — disposées différemment sur toute l'étendue de l'échelle sonore.

Cet accord est dit Majeur, parce que sa 1ère tierce est Majeure. On peut le reproduire sur toutes les notes de la gamme chromatique.



IIe CAS

L'accord parfait mineur commence lui, par une tierce mineure



Ce qui transposé devient



Un accord parfait, oûtre les explications techniques données plus haut, cela s'entend. D'abord parce qu'il est parfaitement consonnant et aussi parce qu'il n'appelle rien après lui. D'ailleurs à peu près, toutes les œuvres antérieures à 1900 s'achèvent sur un accord de ce type.

Quant aux différents modes Majeur et mineur, ils ne valent que l'un par rapport à l'autre. Tous les qualificatifs utilisés pour tenter de les définir apparaissent plus ou moins restrictifs ou vains. On dit en général que le Majeur traduit la gaité, tandis que le mineur est triste ; autant d'idées sujettes à caution et par trop simplistes. Je dirais plutôt que le Majeur est plus sonnant, plus lumineux, plus extérieur, ce qui ne veut pas dire que le mineur sonne mal, il apparaît seulement plus intime.

Le Majeur fait beaucoup plus musique concertante, franche ; le mineur est plus secret, il est plus immédiatement subjectif. On écoute le premier plus facilement avec ses oreilles que le second qui s'adresse lui plus directement à la sensibilité.

à titre d'exemples

Majeur



IIème Mvt de la Symphonie "La Surprise" - HAYDN

ANDANTINO

1 VIOLONS 2

notes de l'accord parfait majeur

etc

ALTO

Violoncelle

Ed. Ernst Eulenburg (Leipzig)

1er Prélude, Clavecin bien Tempéré - J.S. BACH (PETERS)

etc

acc. parfait Majeur

Vème Concerto Brandebourgeois (HEUGEL)

etc

acc parfait Majeur

mineur

Chanson populaire

mineur

Badinerie (extraite de la) Suite en Si min. BACH – Heugel.

etc

accord parfait mineur

IIIe Concerto pour Piano – BEETHOVEN.

etc

acc. parfait mineur

On obtient l'accord de 7e de dominante en ajoutant une tierce mineure à l'accord parfait Majeur.

etc

Bel accord coloré, chaud et riche du fait de ses dissonnances.

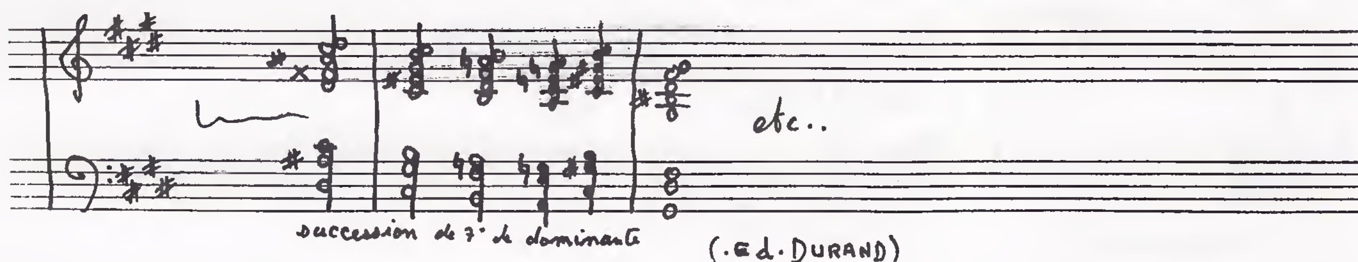
Il sonne rond et plein mais il appelle toujours une résolution. Dans la musique dite classique, c'est un accord instable.

acc parfait – 7e de dominante – Suspension

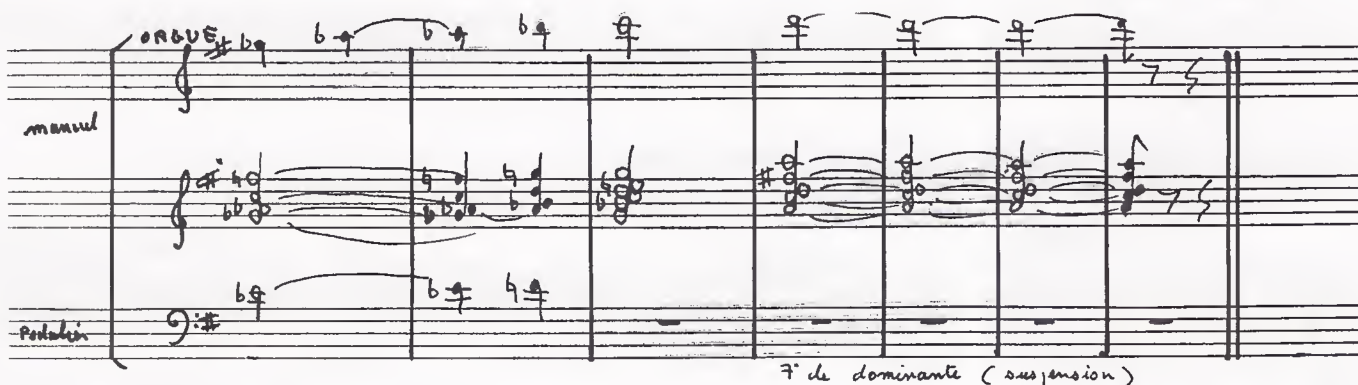
7e de dominante – acc. Parfait

résolution

Voici, extrait de la Cathédrale Engloutie de Claude Debussy, une succession de 7es de dominante (7es parallèles).

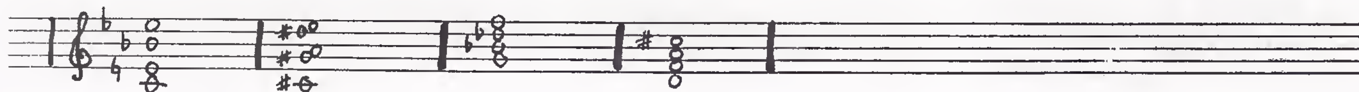


La fin de la 4e de l'Ascension pour orgue de O. Messiaen. Une des rares œuvres de toute l'histoire de la Musique qui se termine en état de suspension sur une 7e de dominante.



De fait vous ne devez identifier que ces 2 accords :
Accord parfait (Majeur ou mineur)
Accord de 7e de dominante

La dénomination de — Autre Acccord — englobe tout le reste des agrégations ou superpositions de notes possible en musique. Dans la majorité des cas, "l'autre accord" est instable et naturellement dissonnant.



Voici dans l'esprit du Baccalauréat, le texte des premières mesures de la première pièce de l'Ascension de O. Messiaen. Chacune des 5 phrases aboutit sur l'un des trois accords à reconnaître :

1 — Accord parfait (Majeur)
2 — Accord parfait (Majeur)
3 — Accord parfait (Majeur)
4 — 7e de dominante
5 — Autre accord.



acc parfait

7e de dominante

etc

autre accord

Les deux textes qui suivent constituent des exercices d'entrainement par la reconnaissance des 3 accords : le premier quant à sa dimension, suit rigoureusement les normes imposées pour l'épreuve (à chacun des 3 points d'orgue, il y a un accord à reconnaitre) le second plus long et plus libre également contient une somme d'accords que vous chercherez à reconnaitre (mesures 10-14-15-17-27-28)

H. Musson

Pièce pour Piano nº 1

H MUSSON

Pièce pour Piano n° 2

~ 120 = ♪

mF

retenir

A Tempo

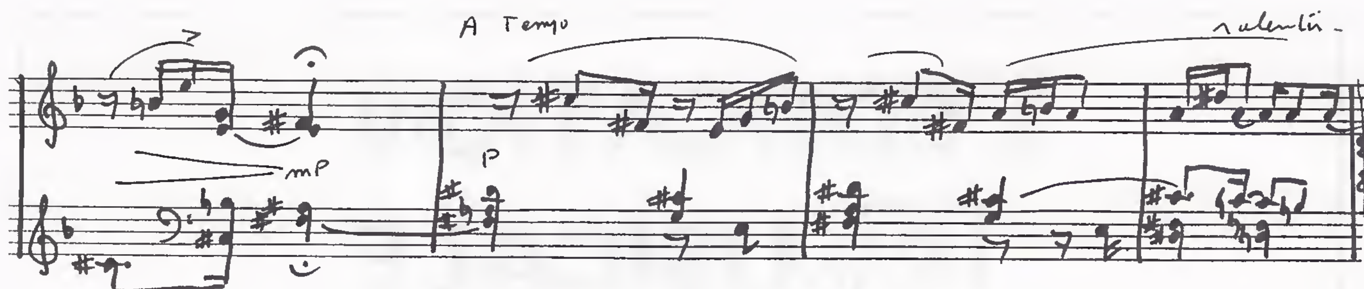
F

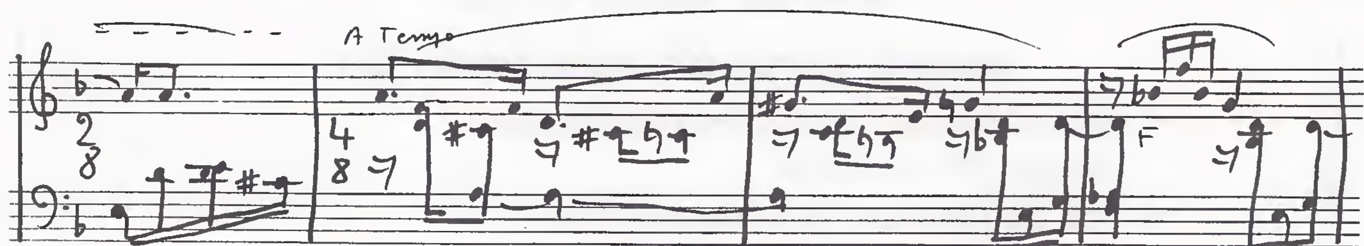
F

ralentir

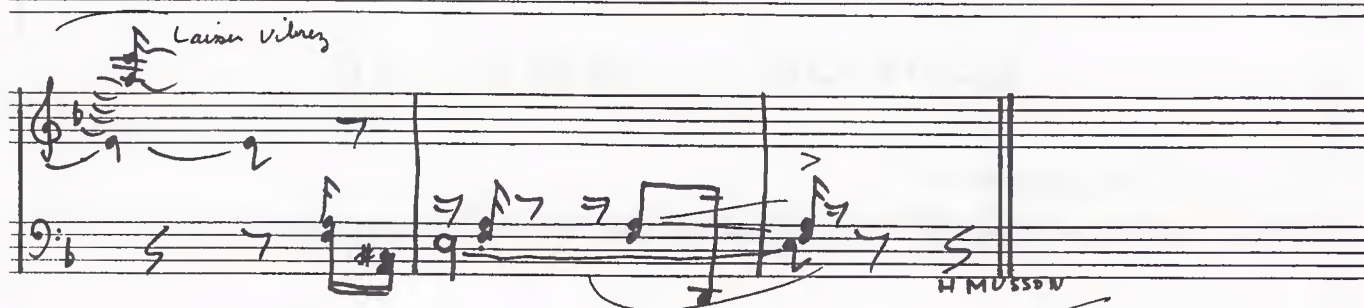
lent

pas vite


A Tempo
mp
p


A Tempo
F


F


Laisser vibrer
H MUSSON



BON DE COMMANDE

Fascicule du Baccalauréat 1983

Œuvres imposées et préparation aux exercices d'écoute édité par l'Education Musicale.

Veuillez m'adresser ______ fascicule(s) du Baccalauréat au prix de 30 F le fascicule.

M. ou Etablissement ______________________________

Adresse ______________________________

______________________________ Code Postal __________

Ci-joint en règlement : C.C.P. ☐ Chèque bancaire ☐ Demande de mémoire ☐

au nom de L'EDUCATION MUSICALE, 23, rue Bénard, 75014 PARIS
C.C.P. 9904 69 C PARIS

L'Education Musicale
23, rue Bénard
75014 Paris
■
Tél. : 543.38.20

BULLETIN D'ADHÉSION

(à découper selon pointillé
et à retourner dûment rempli à « L'E.M. »)

Abonnement ☐ Renouvellement ☐

Nom (en capitales) M., Mme, Mlle ______________ Prénoms ______________
Profession ______________ Adresse complète ______________
______________ Code postal ______________

Je soussigné, souscris un abonnement	SIMPLE	☐	10 numéros Education Musicale ...	100 F
	COUPLE	☐	avec iconographie (5)	125 F
	Suppl. baccalauréat	☐	année 1983 (l'exemplaire)	30 F

Je verse la somme de ______________ F comprenant ______ fascicule(s)

☐ Par virement C.C.P. au nom de « L'Education Musicale » - 990469 C PARIS
☐ Par chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale » (1)

Date ______________ Signature ______________

Tous nos abonnements sont toujours reconduits sauf avis contraire.

(1) Cocher les cases de votre choix.

L'EDUCATION MUSICALE

39e Année - N° 291 OCTOBRE 1982

SOMMAIRE

Pages :

39e Année - N° 292 NOVEMBRE 1982

SOMMAIRE

Pages :



Verdi présente à Victor Emmanuel II
le plébiscite par lequel l'Emilie
demande son rattachement au Piémont en 1859

Dessin de E. Matania
Cliché R. Violet

Supplément à « l'Education Musicale »
N° 291 du 1er Octobre 1982



Chef de chœurs au début du XVIIIe siècle
Gravure par Weijel
Cliché B. Violet

Supplément à « l'Education Musicale »
N° 293 du 1er Décembre 1982



Stradivarius dans son atelier
Dessin de G. Cavallotti
Cliché R. Violet

Supplément à « l'Education Musicale »
N° 297 du 1er Avril 1983